# TEATRUL AZI

REVISTĂ EDITATĂ DE
MINISTERUL CULTURII

**REDACȚIA:**

• DUMITRU SOLOMON (redactor șef) • MARIAN POPESCU (redactor șef adjunct) • CRISTINA DUMITRESCU (secretar general de redacție) • ALICE GEORGESCU, MIRUNA IONESCU, VICTOR PARHON, ILEANA POPOVICI • ADRIANA GRAND (prezentare artistică) • ELENA HORASANGIAN, CONSTANȚA TURCOIU (corectură) • IOANA POPESCU (tehnoredactor)

REDACTOR RESPONSABIL DE NUMĂR:

VICTOR PARHON

REDACȚIA ADUCE LA CUNOȘTINȚA ABONAȚILOR (ȘI A TUTUROR CITITORILOR) CĂ INSTITUȚIA RĂSPUNZĂTOARE PENTRU ONORAREA OBLIGAȚIILOR DE DIFUZARE A REVISTEI NOASTRE ESTE DIRECȚIA DE EXPEDIERE A PRESEI (D.E.P.) CU SEDIUL ÎN BUCUREȘTI, PIAȚA PRESEI LIBERE NR. 1. CA ATARE RECLAMAȚIILE PENTRU NELIVRAREA LA TIMP A ABONAMENTELOR VOR FI ADRESATE ACESTEI INSTITUȚII.

EXEMPLARE ALE REVISTEI POT FI PROCURATE, CONTRA COST, ȘI DE LA REDACȚIE.

CITITORII DIN STRĂINĂTATE SE POT ABONA ADRESÎNDU-SE LA "ROMPRESFILATELIA" - SECTOR EXPORT-IMPORT PRESĂ, P.O. BOX 12-201 - TELEX 103676, PRSFIR, BUCUREȘTI, CALEA GRIVIȚEI NR. 64-66.

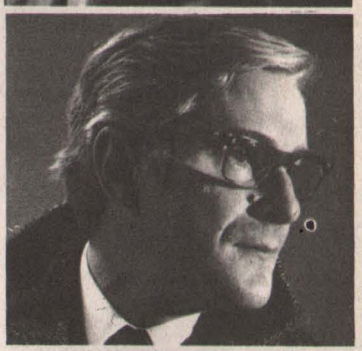
1991

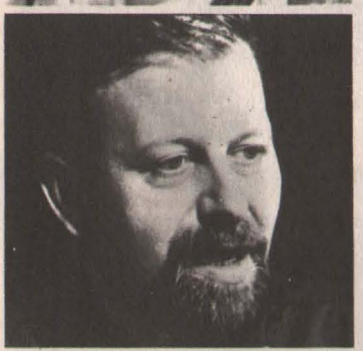
TEATRUL „REGINA MARIA" ORADEA - BIHOR - ROMÂNIA -1-

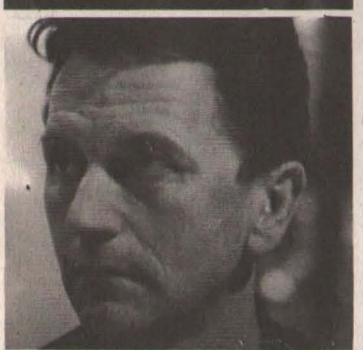
BUCUREȘTI, STRADA
CONSTANTIN MILLE 5-7-9
TELEFON: 14.35.58; 15.36.04./173

# SUMAR 1–2

**ANTITEZE** Dumitru Solomon **p.4** ● **SPECTACOLUL POLITIC, SPECTACOLUL TEATRAL** Cristina Dumitrescu: Teatru, mode, comédii **p.6** ● CE (MAI) E DE FĂCUT? Dan C.Mihăilescu: "Cîntăreaţa cheală tot în acelaşi fel se piaptănă" **p.8** ● **CUM PRIVEŞTE CRITICA DRAMATURGIA ROMÂNĂ** Mircea Ghiţulescu: Perspectiva meşteşugărească **p.9** ● **DIALOG** Ovidiu Iuliu Moldovan: "Chinul acesta de fiecare zi, fără de care nu mai poţi, e însăşi viaţa" (Ileana Popovici) **p.10**; Ion Cojar: "Destinul are întotdeauna un nume" (Victor Parhon) **p.48** ● **ÎNSEMNĂRI CONTRADICTORII** Valeriu Moisescu: Argumente întîrziate **p.15** ● **IDEI** Eugenio Barba: Corpul extins **p.16** ● **MOARTEA UNUI ARTIST** Jorj Voicu (Dinu Cernescu) **p.20**; Ştefan Lenkisch (Mihai Crişan) **p.41**; Vasile Niţulescu (Valeriu Moisescu) **p.72** ● Mesajul directorului general al UNESCO pentru Ziua Mondială a Teatrului **p.20** ● **CRONICA Sinucigaşul** de N.Erdman la Teatrul "Nottara" (Miruna Ionescu) **p.22**; **Transfer de personalitate** de Dumitru Solomon la Teatrul Naţional din Cluj (Mircea Ghiţulescu şi Cristina Dumitrescu) **p.24**; **Afară în faţa uşii** de Wolfgang Borchert la Teatrul "Bulandra" (Horia Gârbea şi Victor Parhon) **p.28**; **Orfeu în infern** de Tennessee Williams la Teatrul Naţional din Iaşi (Ştefan Oprea) **p.31**; **Opera rîjetului** de Dario Fo la Teatrul "Odeon" (Marian Popescu) **p.32**; **Garden Party** de Vaclav Havel la Teatrul Naţional din Timişoara (Ion Callon) **p.34**; **Cervus divinus** de Ion Druţă la Teatrul "Luceafărul" din Chişinău şi **Năpasta** de I.L.Caragiale la Teatrul Naţional "Mihai Eminescu" din Chişinău (Victor Parhon) **p.35**; **Maestrul cîntăreţ** de Frank Wedekind la Teatrul din Sibiu, secţia germană (Victor Scoradeţ) **p.37**; **Divorţ în stil italian** de Eduardo De Filippo la Teatrul Naţional din Cluj (Miruna Runcan) **p.38**; **Tîrfa cu respect** de







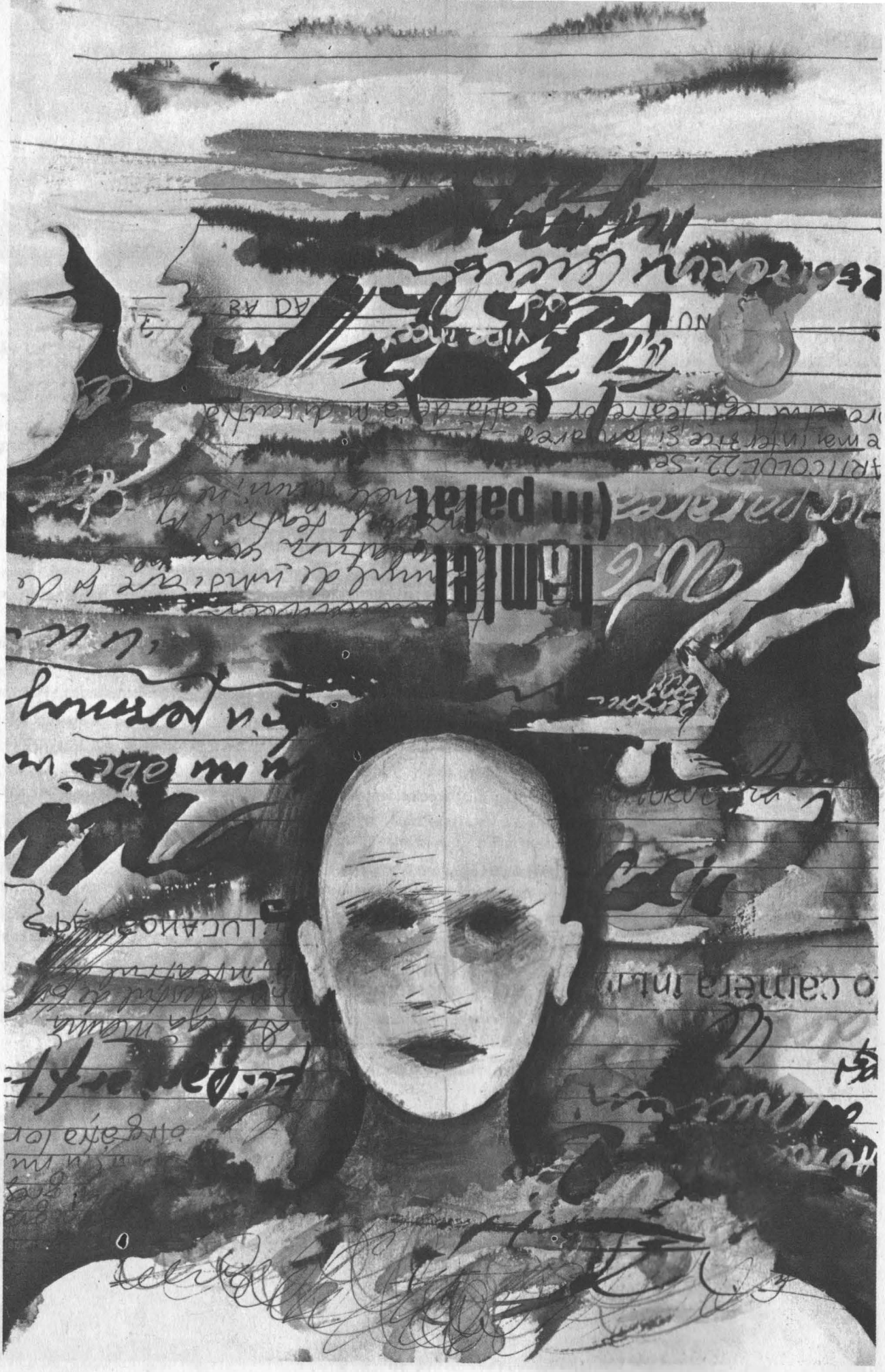
Jean-Paul Sartre la Teatrul Dramatic din Constanţa (Alice Georgescu) **p.39**; **Mîncînd un strugure nespălat în mijlocul oceanului** după Tennessee Williams la Teatrul "Nottara" (Victor Parhon) **p.40**; **Răzbunarea lui Cupidon** de Eugène Labiche la Teatrul "Bulandra" (Doina Papp) **p.41** ● **UNDE FUGIM DE-ACASĂ? p.42** ● **TELETEATRU FĂRĂ APLAUZE** Miruna Runcan: Argumentele unui bilanţ sau drumul spre reciclare; Cristina Dumitrescu: Locul unde nu se întîmplă nimic **p.43** ● **BEŢIA DE CUVINTE** Alice Georgescu: Curat îngălare **p.48** ● **OGLINZI PARALELE** Marian Popescu: Dincolo de arşiţa incertitudinii **p.47** ● **AVANSCENA** Matei Vişniec: Omul care vorbeşte singur **p.51** ● **COUPÉ p.58** ● **RELIEFURI** Niky Wolcz: "Soluţiile incomode sînt de obicei cele adevărate" (Cristina D. Muşatescu) **p.59** ● **CIVILIZAŢIA IMAGINII** Mircea Ciobanu: Vacarmul **p.64**; Mircea Horia Simionescu: Angelica şi estetica ţăndărilor **p.67**; Bedros Horasangian: Portrete de femei **p.68**; Adriana Bittel: Cu ochiul liber - Frunze şi medalioane **p.70**; Luminiţa Vartolomei: Micul prinţ şi coincidenţele **p.71** ● **SCENA LUMII** Teatrul Naţional din Londra la Bucureşti (articole,cronici,interviuri de Marian Popescu, Alice Georgescu, Dominic Nicodim) **p.74**; Intelectualii - posibilitatea de a ieşi din subteran (convorbire între regizorii Iuri Liubimov şi Oleg Efremov) **p.84**; Alice Georgescu: Cipru - teatru antic şi interese contemporane **p.86** ● **SINOPSIS** Marian Popescu: Theatre's Long Journey into Society (Lungul drum al teatrului către societate) **p.92**

coperta: Ovidiu Iuliu Moldovan
foto: victor stroe

coperta a II-a: Ian McKellen
foto: neil libbert

coperta a IV-a: Paris...
foto: sergiu anghel

culegerea şi paginarea electronică: „Editorii Asociaţi"
tiparul: „Arta Grafică"




a. grand

ANTITEZE

## DUMITRU SOLOMON

# PEDEAPSA CAPITALĂ

**S-a întîmplat, iată, ceea ce era de aşteptat, dar, naivi şi lunatici, n-am crezut că se va întîmpla: în ziua de 25 aprilie revista noastră nu şi-a putut plăti colaboratorii la nr. 9-10 iar în ziua de 3 mai personalul redacţiei "Teatrul azi" nu şi-a luat salariile pentru munca efectuată, nici măcar compensaţiile "generos" acordate de guvern în urma liberalizării preţurilor, compensaţii care, dacă nu mă-nşel, se plăteau** obligatoriu **prin lege. De ce? Firește din lipsă de bani. Poate că, prin cine ştie ce deblocări de fonduri sau prin cine ştie ce** minune **(promisă de premierul Petre Roman întregii ţări), lucrurile se vor aranja "cumva". Sau poate că nu. Oricum, la data la care scriu, cu amărăciune, aceste rînduri (9 mai) nimic nu s-a schimbat. Şi chiar dacă se va schimba ceva, ameninţarea continuă să plutească descurajator asupra singurei reviste de teatru din România, care, de altfel, încearcă să modernizeze actul criticii teatrale de la noi. Nu ştiu dacă lovitura de acum - afectînd şi alte reviste de cultură - nu este decît prima dintr-o serie de lovituri ce urmează. Sau poate ultima şi definitiva. Asta în timp ce incompetenţii şi torţionarii care au contribuit la prăbuşirea economică, politică, socială, morală şi culturală a ţării primesc pensii de merit care ating cifre sfidătoare, iar mulţi dintre ei se bucură mai departe de salarii fabuloase din bugetul statului pentru onoarea de a-şi odihni posteriorul pe băncile Parlamentului, de a se ocupa cu punerea de beţe în roate prin ministere, prefecturi şi primării sau cu securitatea deplină a secretelor mizeriei noastre. Cît despre milionarii privatizaţi şi proveniţi din aceeaşi categorie, să nu mai vorbim. Ei constituie originalitatea neocapitalismului românesc, urmaş direct al comunismului în care unii au fost întotdeauna mai egali decît alţii.**

**Situaţia revistei noastre şi a celorlalte reviste de cultură nu este unică. În curînd, vor urma teatrele, care se vor trezi la sfîrşitul stagiunii cu punga goală, editurile care - aflu - nu-şi mai încasează banii pe volumele vîndute sau aflate în librării, realizîndu-se astfel o sincopă în circulaţia cărţilor. Cinematografia este şi ea în impas.**

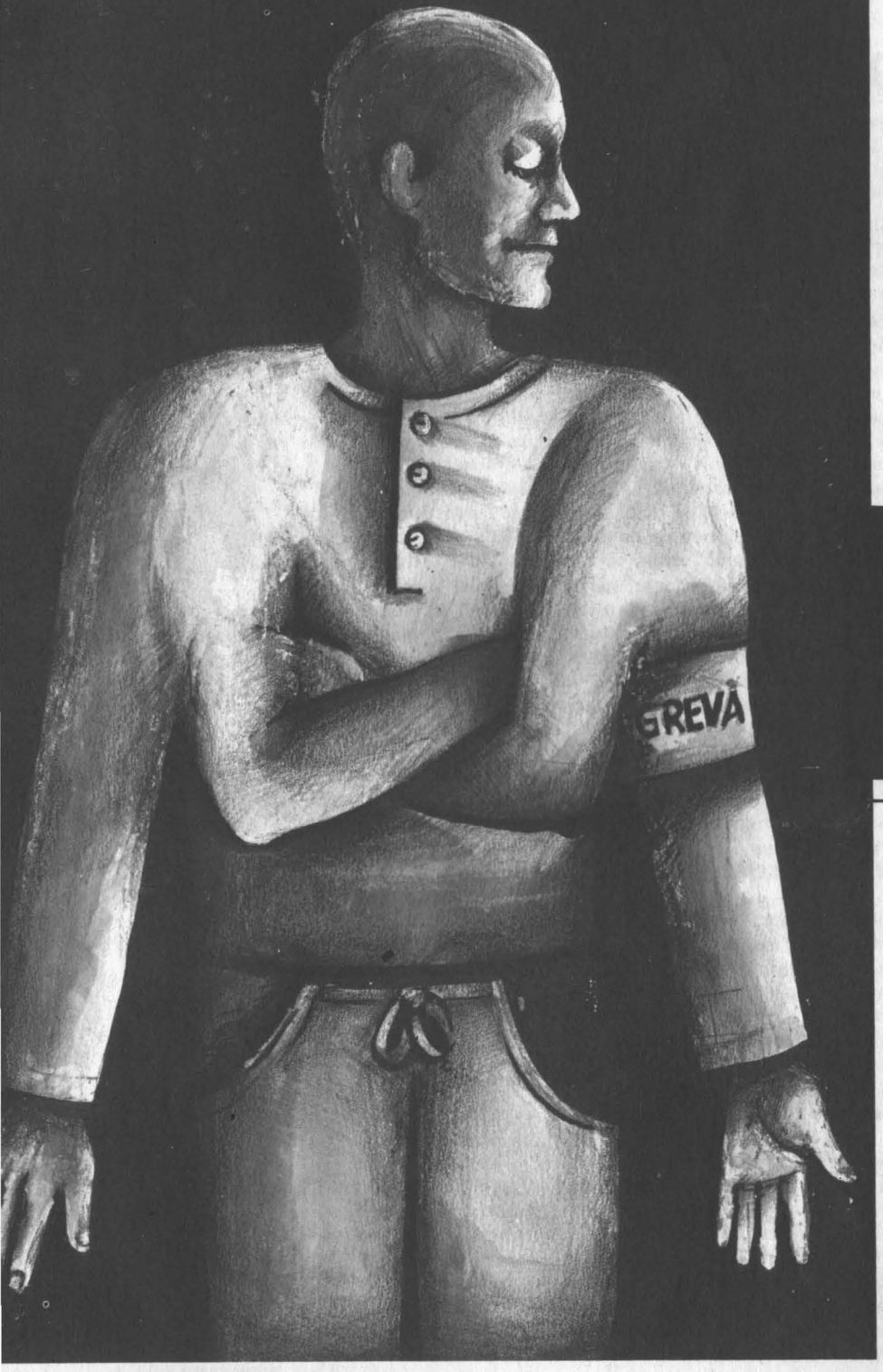
Cultura a fost abandonată.

**E limpede că guvernanţii României nu au nevoie de cultură nici cît aveau Stalin sau Ceauşescu pentru a lua ochii lumii şi a demonstra că aşa-zisul socialism este o parte a civilizaţiei mondiale, ba chiar aducătorul unei noi civilizaţii. Banii statului au fost irosiţi în fel şi chip - şi poate cineva, cîndva, cu drept de judecată, va cerceta felul şi chipul în care au fost irosiţi aceşti bani - dar, după irosirea lor, ministrul culturii, singurul ministru al culturii din România de după război care este şi om de cultură, e pus de către guvern în faţa dilemei "corneliliene": să dăm banii (pe care-i mai avem...) pentru cultură sau pentru pensii, medicamente, învăţămînt, şomeri etc? Firește că, pusă în acest fel, problema nu poate decît să închidă gura unui ministru al culturii, oricît de inteligent ar fi el (şi este).**

**Ce se va întîmpla? Vom merge să facem** cultură românească **în Canada, Australia, Africa de Sud sau, poate, în Bangladesh? Vom şterge cultura acestui popor de pe harta spirituală a Europei? Vom face o pauză cît un hău în civilizaţia noastră spirituală în favoarea tricourilor, gumei de mestecat, televizoarelor color marca Gold Star, în favoarea tinichelelor turceşti şi avioanelor franţuzeşti? Şi România cu va arăta lumii? Automobile depăşite, becuri care nu se aprind şi, în cel mai bun caz, tarafuri de lăutari ca pe vremea Ceauşeştilor? Trebuie să repet, deşi am spus-o şi au spus-o şi alţii: pauza în cultură este** moarte. **Moarte spirituală. Ireversibilă şi irecuperabilă. Dacă înainte cultura a fost doar oprimată, acum ea este abandonată.**

# SPECTACOLUL POLITIC, SPECTACOLUL TEATRAL

# TEATRU MODE COMÈDII



Pe zi ce trece, dezideratul-lozincă "ţara întreagă e o scenă" lansat de (în sfîrşit) răposatul festival "Cîntarea României" ne revine mai des în minte, pentru că la tot pasul îl întîlnim "tradus în viaţă", cum suna un alt deziderat-lozincă al unui alt faimos răposat. Şi pentru că noi ne-am deprins, încă de multă vreme, să înfăptuim "cele mai cutezătoare visuri", iată că sintagma amintită a depăşit înţelesul unei (simple)metafore, tinzînd să devină (complicată) realitate. Cînd spunem "ţara întreagă e o scenă" nu ne mai referim la faptul că pe fiecare răzor răsună o cimilitură, că oamenii muncii de la oraşe şi sate o ţin tot într-un dans şi-o melodie, că doi muncitori care se ceartă nu se înjură ci alcătuiesc pe dată o "brigadă" şi-ncep a se critica constructiv (că nu de cacofonii ne-mpiedicăm noi cînd lansăm expresii cu valoare de decret-lege). Nu! Acum vorbim de scenă în sensul cel mai "living" cu putinţă, o scenă care, practic, nu mai are spectatori pentru că întreaga suflare s-a îngrămădit, arsă de patima spectacolului, printre interpreţi (chiar dacă sînt în cor, tot artişti!).

La început a fost - aşa cum era firesc, aşa cum cere istoria teatrului -

## SPECTACOLUL POLITIC, SPECTACOLUL TEATRAL

tragedia. Milă, groază, catharsis, fatum, sentimente înălțătoare, izbăvire. Cum ne învață Aristotel. Din cor s-a desprins un interpret, apoi doi, trei, mai mulți (nu prea mulți, totuși, pentru că n-ar mai fi avut pe cine dirija). Cum ne învață Aristotel. Am cochetat puțin cu comedia (fără să zăbovim însă) și ne-am aruncat cu pasiune în satiră, pentru că amestecul de patetic și comic ne-a fost, probabil, mai aproape de suflet. Temelia unui spectacol "ca la carte" fiind pusă, "bazele teoretice" rezolvate, puteam, în sfîrșit, să ne vedem visul cu ochii și să exclamăm fericiți: "țara întreagă e o scenă".

Și pe o scenă, desigur, se succed perioadele și odată cu ele modele (și modèle dar mai cu seamă mòdele). La noi, strănepoții lui Făt- Frumos, a durat un an istoria teatrului care altora le-a luat două milenii. Farsa, de exemplu, n-a așteptat secole pentru a apărea. A urmat, la scurtă vreme, tragediei, ba gurile rele afirmă că s-ar fi născut simultan, în același spațiu și timp de joc. Doar interpreții erau alții. Și bineînțeles prețuirea publicului. Dovada? La actorii tragediei mergem cu flori, la cei ai farsei doar cu revendicări și cereri spre aprobare.

De mult succes s-a bucurat și se bucură qui-pro-quo-ul care prin statornicie dovedește că nu e o simplă modă ci un esențial, peren mijloc de expresie (ar fi un joc de cuvinte extrem de ieftin dacă am spune: sau de impresie). Exemple? La nesfîrșit. Prudenți fiind, să luăm unul mai vechi. În "zilele fierbinți ale revoluției", Mihai Lupoi ne-a apărut ca brațul înarmat al țării, singurul care ne dădea liniște cînd sticlea ochelarii și arma către noi, umili telespectatori. El ne apăra de teroriștii care mulți erau, puțini au rămas (spre deosebire de disidenți care puțini au fost, mulți au rămas). L-am luat drept un erou. Apoi l- am luat (de fapt, ni s-a dat) drept un ministru. Apoi drept cineva care nu se știe prea bine cine e ei. Măcar una dintre ipostaze (care?) era falsă, așa că s-a așternut binecuvîntata tăcere și nu l-am mai luat deloc (nu l-au luat ei nici elveții cărora le-a cerut azil politic, ceea ce, probabil, îl neliniștește mai tare). Cîte exemple de qui-pro-quo ce țin galeria cu sufletul la gură nu se pot da! Iulian Vlad ne-a salvat și el de teroriști, ca să nu mai vorbim despre "gealul" Gușe, "gealul" Militaru și celelalte piepturi de aramă de care s-au zdrobit malversațiunile misterioșilor inexistenți teroriști. Zdrobite fiind toate aceste rele, eroii de atunci s-au retras cu demnă discreție - care la pensie, care în boxa acuzaților. Ale vieții valuri și ale teatrului reguli

Epoca modernă a teatrului nostru a înlocuit tragedia cu melodrama. Am compătimit cu cepeiștii, care mult au fost umiliți și obidiți de dictator și dictatoare, am plîns rîzînd cu Posteinicu, ne-am sfîșiat și ne sfîșiem sufletul pentru handicapații noștri (pe care suedezii-germanii-americanii îi îngrijesc, ei nefiind suficient de sensibili să plîngă). Și așa mai departe. Mult mai departe, mereu mai departe. Melodrama a prins grozav la public și e prezentă, practic, pretutindeni. În Parlament, la mitinguri și la contra-mitinguri, la aniversări și contra-aniversări, în agricultură, industrie, transporturi, servicii etc. Cu preoții-n frunte ori cu microfonul în gură se rostesc tirade meșteșugit înduioșătoare, intrigantul e arătat cu un gest spectaculos (ei e mereu altul, depinde cine-i arată, dar nu asta contează ci măreția gestului), victima (și ea mereu alta, în funcție de distribuție) e ridicată pe brațe, dezgolită (sufletește!) pentru a i se vedea bine toate rănile unei inimi simțitoare și mult încercate. Gustul pronunțat pentru melodramă (dacă nu pentru farsă tragică) schimbă totul, își lasă amprenta pe orice "felie de viață". Un țăran din Transilvania e bătut sălbatic. La început ne cutremurăm în fața imaginii, ca oameni normali ce ne aflăm, dar în cele din urmă pînă și în acest caz limită, ni se refuză drama. Victima - victimă autentică - devine un subiect de tiradă, e smulsă pur și simplu de părțile belligerante, pozată, intervievată de unii și de cellalți. Toată lumea e preocupată - și e firesc, e normal, e omenește - de tragedia prin care a trecut Mihai Cofariu dar ascultînd, citind, văzînd interviuri, reportaje, comentarii, interpelări pe această temă, încet-încet se insinuează o senzație stranie, un gînd teribil: țăranul Mihai Cofariu nu mai încape, de fapt, în această istorie. Trupul lui de om viu, schilodit, torturat, din care în primăvară a curs sînge nu "pilde cutremurătoare" începe a fi zidit în fraze gîlgîitoare și în declarații patetic- amenințătoare. I s-au pus nenumărate întrebări, în vremea din urmă, în afara uneia: cum se simte, care îi e starea sănătății după încercarea prin care a trecut. Fără această - banală, poate - întrebare, toate fluviile de vorbe ce s-au rostit și s-au scris nu pot convinge (pe mine, cei puțin) că "emițătorii" acestor vorbe s-au gîndit la o dramă. De tratat, oricum, au tratat-o, cei mai mulți dintre ei, ca pe o melodramă de succes sigur la public.

Ce s-a mai purtat, ce se mai poartă pe "marea scenă a țării"? Lovitura de teatru. De mare efect și ea, spulberînd orice tentație de somnolență a publicului spectator. Un ministru își dă demisia (demisie tehnică, așa cum se cuvine unui guvern de tehnocrați), pentru a protesta împotriva obiceiului de a angaja într-o declarație persoane (oficiale!) care n-au habar de conținutul acesteia. Se recunoaște (mai mult sau mai puțin) îndreptățirea gestului, se face (mai mult sau mai puțin) mea culpa în dreapta și în stînga, totul pare a intra în normal. Aici intervine, însă, lovitura de teatru. Același ministru (simplă coincidență) este interpelat în Parlament (nu în guvern, deci nu e nici o legătură) asupra cheltuirii fondurilor încredințate pentru dirigulrea - și, pe cît posibil, supraviețuirea - domeniului de care răspunde. Emoții, zvonuri, agitație la galerie. Rezultatele anchetei deschise întru elucidarea cazului nici nu mai au importanță. Mai întîi că ele vor apărea, după un înțelept obicei, foarte tîrziu, atunci cînd interesul se va fi mutat către alte zone; apoi, într-o societate plină de temperament și cu umori schimbătoare, minată de nesfîrșite (și, atît de des, motivate) suspiciuni, esențial e să plasezi la timp semnul de întrebare, nu să-i răspunzi. Lovitura de teatru are totdeauna rosturile ei în stîrnirea spectatorilor, spre deplinul beneficiu al spectacolului.

Piesa polițistă nu lipsește nici ea de pe afiș. Opere de artă răpite poporului și duse hăt peste mări și țări, intervenții în presă de tipul "urmăriți, prindeți, arestați", opere de artă regăsite, autenticitatea lor contestată, rechizitoriu patetic, desfășurări de forță interpretativă, piese de bravură actoricească, acidularea populariului serial de televiziune "Cronica Parlamentului" ș.a.m.d.

Pe marea scenă a țării, mòdele se succed, genurile literare coexistă, se impun vedete și apoi dispar, se împart și se reimpart roluri, se creează și se dispersează trupe, se aplaudă la scenă deschisă sau se fluieră, se rostesc elogii versificate după modelul strigăturilor la horă, se exprimă rezerve critice cu ajutorul rânglior și al sticlelor incendiare. Teatru, mode, comèdii, cu autori de scenarii dramatice (uneori, curat dramatice!), regizori și actori, decoruri și costume. Nu se uită recuzita, se urmărește detaliul semnificativ.

Un singur element, unul singur pare a fi ignorat, deși în absența lui nu poate exista spectacol: publicul cu mărunțeaua, cum îi numea Milo. Dar oricît de frumos ar suna expresia, dacă vrem să-i spunem, azi, pe nume, trebuie să folosim termenul modern - public plătitor. Pentru că întotdeauna, în afara autorilor comèdiei și a invitaților din loji, este și un public scump - plătitor datorită căruia, lui și numai lui, reprezentația poate continua. ■ *CRISTINA DUMITRESCU*

# CE (MAI) E DE FĂCUT?

Ooo dar mai sînt încă foarte multe de făcut! Întîi, că după cum ne-a arătat Preşedintele nostru, care ne va fi baci pînă la adînci 2000 (două mandate ori cinci ani - viitoarea Constituţie a calculat perfect) trebuie să izolăm şi să neutralizăm forţele opozante. Am izolat Timişoara, vom izola Moldova, Braşovul, poate Constanţa, Taromul şi comerţul (poate şi vreo republică ploieşteană, mai ştii?), i-am izolat pe studenţi, pe mineri, pe ziariştii şi scriitorii neastîmpăraţi, ne-am izolat fonic instituţiile guvernamentale, ca şi ambasadele, s-a izolat şi Golful, s-au izolat şi Balticii ş.a.m.d., astfel încît avem de început neutralizarea izolaţilor. Asediul. Forţe avem, de la batalioanele de asalt ale Vetrei Româneşti, pînă la "detaşamentele cele mai înaintate ale clasei muncitoare", de la armata graţiată a penitenciarelor şi armata pensionarilor din pieţe, pînă la presa frontistă, plină şi ea de baltazari roşiianici, înfioraţi plăcut de fundiţele Carolinei Ilica, sau de barba de marinar de munte a lui Radu Ceontea et Co.

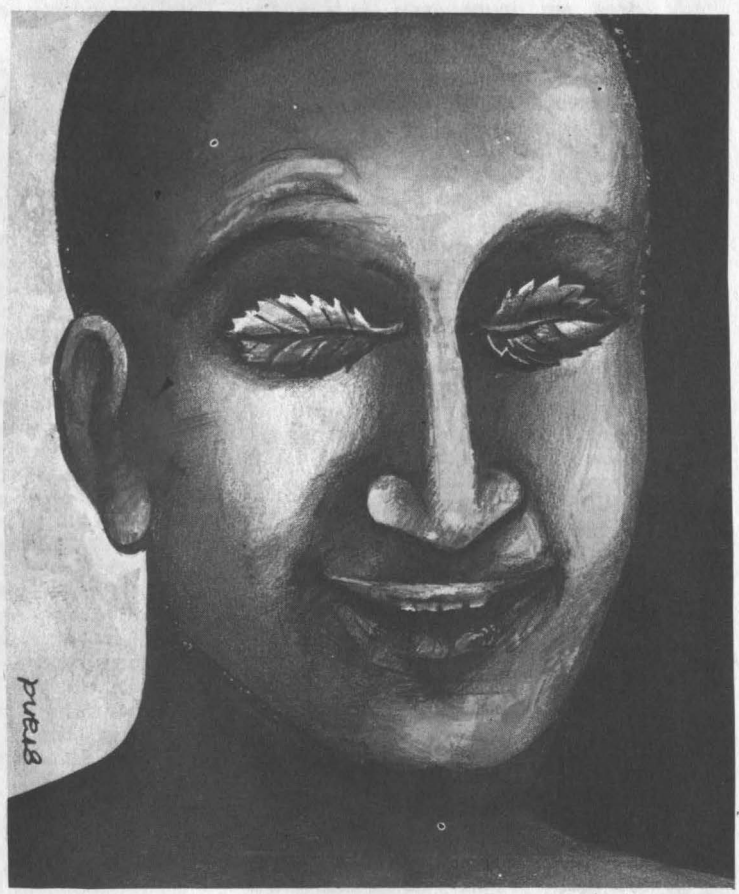
Iar în teatru, în teatru cum să nu (mai) fie nimic de făcut? Păi, dacă toată lumea-i un teatru, cum spune Boierul ăl bătrîn, devine cum nu se poate mai clar că, noi, Balcanul şi Carpatul şedem, văzum, plînsem şi tot ţopăim pe-aceleaşi scînduri salvate ("ireversibil", nu-i aşa?) de la naufragiu. Dacă totu-i în travesti la lumina zilei, cum vreţi să mai vină lumea la seralul joc de la luminile rampei? Pentru prima oară, publicul joacă şi actorii aplaudă. Sau plîng. Sau rîd. Ori fluieră (a pagubă). Fieştecare naţie are acum *rolul* ei. Ruşii sînt tot în "Unchiul Vania", dar cu gîndul la "uncle Sam from U.S.A.", sau la "vizita bătrînei doamne von Berlin". Nemţii honeckerieni stau ca-n "Regele moare", cei kohlieni luptă să-l uite pe Arthuro Ui, chinezii-şi văd mai departe de "calea netulburată", polonezii îl aşteaptă pe Godot, englezii au nostalgii de "Mutter Courage", italienii-şi caută, pirandellian, Autorul, în persoana altui Padro Padrone, cehii au intrat (ca noi la '68) într-un "tramvai numit dorinţă", sîrbii se uită după "femeia mării", Bush e-n plin "As you like it", Sadam Hussein în "mult zgomot pentru nimic", francezii iau cunoştinţă de "Meşterul Manole", papalitatea e-n "d'ale carnavalului", Spania-l confundă pe Don Juan cu Don Pedro de la Mancha, bulgarii se joacă de-a Feydeau, ungurii de-a "opera de trei parale", cu mulţi de şapte-n faţa Tebei... Iar noi, noi sîntem în plină "Furtună" shakespeariană, cu Arieli ologiţi şi Calibani mai turbaţi ca niciodată, latină insulă în slav ocean, stihializată de-un Prospero bifrons, pe care abia Epilogul va să- l revele.

## "CÎNTĂREAŢA CHEALĂ TOT ÎN ACELAŞI FEL SE PIAPTĂNĂ"

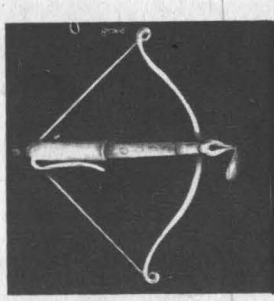
Cum să nu mai fie ceva de făcut? Pînă la porunca Magului - "Destramă vraja" - mai e mult. Trebuie ca Stephano şi Trinculo să-l îmbete bine pe Caliban, trebuie ca Ferdinand să fie lăsat s-o vadă pe Miranda, trebuie ca Sebastian şi Antonio să-şi încerce norocul asasin, trebuie ca Ariel să-l trezească pe Gonzalo, trebuie ca Alonso să-şi răscumpere vina uzurpatoare... şi cîte altele. Şi, de bună seamă, abia cînd o vom auzi pe Miranda exclamînd, în sfîrşit, "o, brave new world", numai atunci vom putea să intrăm cu toată nădejdea (şi viteza)... în plin Huxley.

12.II.1991 ■ *DAN C. MIHĂILESCU*

P.S. Dacă nu vă place rolul şi dacă vi se pare că mai este timp de ales, - încercaţi "Îmblînzirea scorpiei". Oricum ar fi, însă, singurul lucru sigur este: "cîntăreaţa cheală tot în acelaşi fel se piaptănă"!



CUM PRIVEȘTE CRITICA DRAMATURGIA ROMÂNĂ



# PERSPECTIVA MEȘTEȘUGĂREASCĂ

Citesc cu plăcere o piesă de teatru (viteza lecturii este extraordinară), după cum citesc cu plăcere un roman. Nimic mai încîntător decît să citești o piesă de teatru bună, unde materialul este atît de condensat încît se apropie de concizlunea poeziei (astfel, nu ne mai mirăm că marii dramaturgi au fost, de regulă, mari poeți, în orice caz poeți dramatici, după o veche denumire abandonată). Să citești o piesă de teatru înseamnă să-ți lipești urechea de ușa de argint a lumii și s-o auzi vorbind fără mijlocitori care îți șoptesc că unul a zis și celălalt a spus, ca în proză, să asculți rumoarea pură a lumii. Nimic neobișnuit: ce deosebiri sînt între un text destinat scenei și altul lecturii? Astăzi tot mai mulți regizori preferă unei piese de teatru scenarii proprii compuse pe baza unor romane celebre. Nici nu se poate imagina o discuție critică mai sterilă, de fapt provincială, decît aceea despre segregația genurilor literare. Marilor critici ai lumii nu le-a trecut prin minte să-i scoată pe Shakespeare sau pe Racine din literatură pentru că au fost autori dramatici. Doar erudiția provincială românească a putut născoci o asemenea dilemă. Sigur, cei mai importanți critici literari au scris, uneori, despre autorii dramatici fără să rezulte însă, cel puțin pentru dramaturgia contemporană și aceea dintre cele două războaie, un studiu sistematic. Lacunele criticii literare în acest domeniu sînt atît de clare încît se strecoară bănuiala unei lipse naturale de afinități. Într-un fel foarte șiret de a-și face din indiferență un titlu de glorie, critica și istoria literară trec sub tăcere dramaturgia cu aerul că "așteaptă capodopera". Alteori pare că le lipsesc cele mai simple mijloace de investigare. Cazul lui Ion Rotaru - autorul unei aiuritoare istorii a literaturii contemporane - care nu știe cu exactitate nici măcar titlurile operelor citate este pe cît de ilustru, pe atît de supărător. Trăim de mai multă vreme într-o epocă a imperialismului criticii, iar faptul că literatura dramatică (sau, cu alt termen - care îl conservă nobila sa origine -, poezia dramatică) a fost despărțită de literatură nu a rămas fără consecințe strategice. Astfel că, în clipa de față, cel puțin în această parte a lumii, dramaturgia are un statut paradoxal: pe de o parte practicienii și teoreticienii teatrului par să fi ajuns la o cvasi-unanimitate privind independența estetică a spectacolului față de literatura dramatică, pe de altă parte criticii literari au ajuns și ei la un consens tacit privind independența literaturii față de literatura dramatică. În practica vieții noastre culturale, acest paradox se manifestă printr-un "folclor" al neîncrederii față de dramaturgie, cu un amplu răsunet în presa de după decembrie 1989. Nu fac parte dintre cei ce "turbează" cînd aud cum este discreditată dramaturgia românească, fie clasică, fie, mai ales, contemporană, în asalturi reportericești belicoase, pentru că sînt în general declarații ale unor oameni de teatru certați cu lectura și cu legile fundamentale ale discernămîntului. Dacă nu au nici o scuză, o pot totuși invoca. Ei sînt încredințați că discreditînd în declarații publice dramaturgia contemporană nu numai că fac dovada intransigenței revoluționare, dar oferă tuturor compensația mult rîvnită pentru anii negri ai epocii sclavagiste cu mania el insuportabilă de a pune în scenă piese românești. Este adevărat, unii au retractat aceste declarații după o mai îndelungată chibzuință; alții își construiesc mai departe judecățile de valoare după "ce se aude prin tîrg", mai ales ce se aude dinspre corporația criticii literare, care, cum am văzut, nu are nici ea o părere prea bună despre dramaturgie, nu pentru că aceasta ar fi submediocră în absolut, dar nu a fost adoptată ca obiect de studiu. Îmi imaginez un dialog dintre cele cîteva sute ce trebuie să fi avut loc între un mare regizor român venit sau nu din străinătate și un mare critic literar. Nici unul, nici celălalt nu știu mare lucru despre dramaturgia contemporană. Un titlu, două, un autor, doi, "dintre cei ce se pot juca în Europa". Prea puțin pentru apărarea acestei năpăstuite dar eroice porțiuni a literaturii. Năpăstuită pentru că cenzurarea dramaturgiei - mai trebuie oare să demonstrăm? - era dublă sau triplă (aceasta în funcție de numărul vizionărilor) față de cenzurarea binevoitoare, adeseori prietenească, a unui roman citit de vreun confrate pe care valurile vieții l-au aruncat pe un post de redactor de editură. Absorbiți de vindicații, nici n-am avut timp să scriem destul despre acest subtil sistem de complicitate între cenzori și autori, care funcționa sistematic ca un fel de conjurație rozicrucistă împotriva unui inamic comun. Cu timpul, asemenea declarații au încetat să mă tulbure și am început să reflectez la ridicolul competenței ignorante. Ce-ar însemna asta? Că marele regizor Cutare este, fără îndoială, sau ar trebui să fie competent în domeniul literaturii dramatice dar nu este. La fel marele critic Ionescu, de o amănunțită competență în toate filoanele literaturii române în afară de acela al dramaturgiei, unde percepe fenomenul doar la nivelul capodoperei. Ridicolul unui asemenea plasament intelectual este imens și nu poți decît să surîzi cu un strop de amărăciune.

Fără îndoială, raportul de privilegii dintre literatură și dramaturgie nu este unul dintre cele mai serioase subiecte teoretice, dar situația bizară a autorilor dramatici expulzați din literatură în numele purității literare și expediați în teatru de unde sînt din nou alungați în numele "teatralizării", rămîne una dintre laturile cele mai vesele ale vieții noastre literare. Altfel, nimeni nu poate lua în serios o istorie literară din care lipsesc dramaturgii, de la Eschil la Albert Camus. Este inexplicabil tratamentul segregaționist al unui domeniu care s-a aflat, prin nume ilustre, începînd de la "bataille d'Hernani" prin Alfred Jarry, Ionesco, Beckett și așa mai departe, în avangarda literaturii moderne. Dar cînd oare nu s-a aflat dramaturgia în avangardă, dovedindu-se totdeauna un instrument subtil pentru vehicularea celor mai subtile idei? Dacă în practica vieții noastre literare există asemenea contradicții, este, probabil, și din cauza unei perspective îngust "meșteșugărești" asupra profesiunii critice de care toți ar trebui să ne simțim vinovați, o perspectivă ce ne obligă la infra-specializare, dar și a unei prejudecăți care expediază literatura pentru scenă în zona precară a scenariului, a "desfășurătorului" de spectacol, a libretului. Și, de ce nu?, și din cauza unei puternice tradiții a dramaturgiei ca lectură intermediară.

În ce mă privește, rămîn un cititor incorigibil de dramaturgie pentru că n-am simțit niciodată nevoia să disprețuiesc ceva pentru a afirma, prin dispreț, propriile priorități.

■ *MIRCEA GHIȚULESCU*

DIALOG

# OVIDIU IULIU MOLDOVAN:

## "Chinul acesta de fiecare zi, fără de care nu mai poți, e însăși viața"

foto: sandu mendrea

"a 12-a noapte"

*Cine a fost vreodată în cabina unui actor știe cît de "indiscret" este acest spațiu de trudă și reculegere; aici se consumă enervări paroxistice, aici se primesc elogiile îmbătătoare, aici "își linge rănile" cel care a încasat un eșec, și tot aici, ca într-un cuib construit cu migală din nenumărate fărîme de memorie, își găsesc loc acele zeci de nimicuri ce-i dau actorului sentimentul că este iubit, protejat și înțeles, și-i rămîne de făcut doar gestul de a se deschide spre lume.*

*Am întîlnire cu Ovidiu Iuliu Moldovan la Teatrul Național; o garderobieră amabilă mă invită să intru, trebuie să vină și el din clipă în clipă, într-adevăr îi aud vocea prin difuzor: pe scenă se schimbă ultimele replici ale repetiției - piesa* **Avram Iancu** *de Lucian Blaga se apropie de premieră. Încerc să folosesc cele cîteva minute de singurătate ca să mă acomodez cu atmosfera. Moment de derută: lumină neutră, călduț, ordine de farmacie, nici un obiect personal la vedere, nici măcar o fotografie pe perete sau vreo altă mărturie a gloriei de vedetă. N-o să fie lesnicioasă această "infiltrare" în teritoriile secrete ale unui om atît de auster.*

*Se dovedește imediat că nu e bine să te iei după aparențe. Ovidiu Iuliu Moldovan e un interlocutor deschis, franc, cu detentă rapidă; un fel aparte de spontaneitate controlată îi îngăduie să abordeze subiectul frontal și să-l ducă exact pînă la limita dincolo de care răspunsul ar deveni confidență. Nu-și pierde firul logic, oricîte ramificații s-ar desprinde din el. Dacă întrebarea nu-i convine, nu recurge la trucuri spre a o eluda, ci o refuză net, cu aceeași neabătută politețe ardelenească. Nimic mai străin acestui actor aflat la apogeul carierei decît obișnuitul răsfăț histrionic.*

*Firesc, discuția începe chiar de la starea de spirit cu care întîmpină premiera.*

*Pe umerii mei apasă deocamdată un munte*

☐ Sînt extrem de încordat. Parcă niciodată răspunderea unui rol nu m-a marcat în asemenea măsură. Destule argumente ar pleda pentru o stare de tihnă şi siguranţă, la urma urmei nu mai sînt un începător, paradoxal, însă, cu cît ai mai multă experienţă, cu atît alerta e mai profundă. Nu în primul rînd fiindcă sînt eu însumi într-un moment extrem de important al carierei, ci mai ales fiindcă e în joc o piesă de Blaga, cel mai complex spirit transilvan, o piesă care n-a mai fost reprezentată de 50 de ani, iar şansa ei de a fi receptată trebuie să se strecoare printre obstacolele aşezate în cale de nenumărate scrieri aşa-zis istorice, care au demonetizat pînă la ridicol marii eroi ai acestui neam. Din cauza lor, publicul are azi o prejudecată împotriva pieselor cu eroi şi martiri, prejudecată pe care trebuie s-o "străpungem", aducîndu-l în situaţia să capteze sunetul pur al acestui poem tragic de substanţă filozofică. Aceasta e tonalitatea în care a fost scrisă piesa şi noi aşa o citim, refuzînd eventualele conotaţii şi accente ce ar trivializa-o. Şi mai e ceva: e spectacolul menit, în "strategia" bătăliei pentru Teatrul Naţional, să înfăptuiască tranziţia de la efectul-surpriză al "Trilogiei", montare cu un éclat unic, care a adus instituţia în albia interesului general, către o producţie artistică "normală", constant solicitantă. Miza e foarte importantă; noi beneficiem acum de o conjunctură favorabilă, datorită căreia pînă şi montări vechi de cîte 8-10 ani au reintrat în atenţia spectatorilor, jucăm seară de seară cu săli pline, şi dacă reuşim cu acest spectacol, putem considera că am consolidat "capul de pod" construit de Andrei Şerban. Iată de ce am senzaţia că pe umerii mei apasă deocamdată un munte.

■ **Dar există o "strategie" clară a Teatrului Naţional?**

☐ Există, deşi are un coeficient de fluiditate şi anumite obiective se redefinesc pe parcurs. Esenţial e să luăm corect pulsul publicului, aflat într-o fantastică schimbare de receptivitate. Se simte aceasta în special în reacţia la spectacole de multă vreme rodate, **Caligula**, de pildă. Anumite replici care înainte declanşau aplauze, de regulă replicile aluzive, "de mîine începe foametea", să zicem, trec acum fără să li se mai dea importanţă, în schimb simt cum atenţia creşte în alte zone. Aceste mutaţii ne-au cam luat prin surprindere, căutăm să ne sincronizăm schimbînd repertoriul din mers, alegînd piesa care ar suna potrivit aşteptării. Aşa am ajuns şi la **Cruciada copiilor**, şi se dovedeşte că n-am greşit, ea aduce în stare de vibraţie publicul tînăr. Sper din adîncul inimii că la fel se va întîmpla şi cu **Avram Iancu**.

■ **Intuiesc că în acest caz aparte e vorba de un plus de implicare personală. Nu numai ca protagonist. Mă înşel eu, sau pentru soarta scenică a acestui personaj bate o inimă de ardelean?**

*Un emisar al spiritului transilvan*

☐ Nu neg. Iniţial, nu fusesem distribuit în rol, dar am luat drept un "semn" faptul că împrejurările au evoluat astfel. Poate că o să sune grandilocvent, dar am avut conştiinţa unei misiuni pe care soarta mi-a dat-o. Transilvania, din punct de vedere istoric zona cea mai zbuciumată, cea mai chinuită, a avut doi martiri, doi eroi mitici, pe Horia şi pe Iancu, fraţi peste timp; pe Horia l-am jucat în film şi mi s-ar fi părut de-a dreptul copilăresc ca, din pură vanitate actoricească, să ratez prilejul de a întregi efigia; mă simt din aceeaşi plămadă cu ei, de altfel în biografia mea există elemente atît de puternic structurante încît nu se putea să nu devin eu însumi un emisar al spiritului transilvan. Dar, ca să ieşim cumva din sfera pateticului, unde e riscant să zăboveşti, o să-ţi spun că am probabil şi defectele tipic ardeleneşti - o excesivă, poate, aplecare spre gravitate, o anume lipsă de umor, chiar o tendinţă spre introvertire...

■ **Acest ultim dat îţi provoacă fără îndoială destule dificultăţi, ca individ obligat prin natura profesiei să se exhibe şi cărula nu i se acceptă uşor să pună o barieră fermă între artă şi viaţa privată...**

☐ A fost nevoie de un efort psihic, chiar de un antrenament, ca să mă obişnuiesc cu statutul de "bun public". Nu sînt atît de fariseu să susţin că nu sînt şi situaţii cînd popularitatea ca atare îmi face plăcere, totuşi rămîne o povară să fii oricînd **văzut**. Cel mai stingher mă simt la o petrecere cu lume necunoscută, unde se aşteaptă din partea mea "să fac faţă", să intru într-un raport monden. Mă refer în acest sens exclusiv la situaţii din afara scenei, scena în sine fiind, dimpotrivă, un spaţiu în care mă simt inclus.

■ **Un spaţiu în care te simţi inclus, şi abia în al doilea rînd un spaţiu al autoafirmării? Faptul că ai trecut peste strălucirea Trilogiei fără măcar să pomeneşti despre Jason - rol care, nu numai după părerea mea, înseamnă o creaţie de prim rang - contrazice din nou cîlţeul actorului egolatru, mereu în căutarea posturii celei mai avantajoase. Îmi pari mai preocupat de problemele Teatrului Naţional decît de propriile tale probleme...**

*Orice om normal face şi puţină ecologie*

☐ Soarta Teatrului Naţional influenţează propria mea soartă, exact aşa cum viaţa şi sănătatea fiecăruia dintre noi depind de calitatea aerului pe care-l respirăm. Orice om normal face în felul lui şi puţină ecologie... De altfel, nici n-am ajuns întîmplător în Teatrul Naţional, încă din institut mi-am dorit-o, iar în subconştient poate şi mai demult, de pe cînd eram elev la Cluj sau la Turda şi aşteptam cîte un an întreg sărbătoarea microstagiunii bucureştene, care punea tot oraşul în stare de efervescenţă. M-am format mai întîi ca spectator, învăţînd alfabetul pe capodopere: **O scrisoare pierdută, Revizorul, Fata fără zestre, Othello**... Fascinat de jocul unor titani (Mihai Popescu, Emil Botta, Calboreanu, Elvira Godeanu, Marietta Anca, Irina Răchiteanu, Fintesteanu, Giugaru, Beligan), mi-am întrupat ideea de teatru în Actor. Sub raza acestui mit am păşit în teatru cu veneraţie, ca într-o catedrală. Firesc, mai tîrziu, în şcoală, ceea ce fusese euforie juvenilă s-a transformat în riguroasă ucenicie. Am avut norocul, în primii ani cît am jucat la Timişoara, să-mi continui această ucenicie sub mîna doamnei Marietta Sadova, un pedagog extraordinar, care ducea cu noi mai departe un veritabil program postuniversitar, lărgindu-ne orizontul către cultură, către carte. Aşa s-a făcut că nu m-am lăsat în voia obişnuitei pseudorelaxări de după absolvenţă, cînd mulţi tineri actori îşi pulverizează puţinul abia agonisit; mă aflam într-o formă destul de bună în '69, în momentul în care mi-am văzut visul cu ochii. Iar Naţionalul, deschizîndu-se spre tineret (o dată cu mine au venit şi colegii mei de promoţie Florina Cercel şi Costel Constantin), se arăta la rîndul său a fi într-un moment fast. Proaspăt numit director, Radu Beligan dorea să facă joncţiunea între generaţii, păstrînd pilonii marii tradiţii şi provocînd o infuzie de modernitate. Au început să lucreze aici Radu Penciulescu (**Regele Lear**), David Esrig... Vedeam cum prinde contur proiectul unui mare teatru născut dintr-un fericit mariaj de contrarii. Încercam să profit de fiecare clipă furînd, cum se zice, meseria. Ca actor am beneficiat atunci enorm, învăţînd tehnică direct de la unii dintre cei ce-mi fuseseră idoli în adolescenţă - Botta, Calboreanu... Şi, poate lucrul cel mai important, prezenţa lor, ca de granit, impunea o etică profesională pe care mereu o evoc celor dispuşi să mă audă.

■ **Şi n-ai fost prea repede decepţionat? Cum îţi explici faptul că acest frumos proiect, bine pornit, nu s-a realizat şi că în ultimele două decenii Teatrul Naţional a coborît panta, ajungînd pe o poziţie de neinvidiat în ierarhia artistică a scenei româneşti?**

☐ Momentul acela fast nu s-a prelungit, din păcate. Cred că au existat două serii de cauze - dezechilibrul lăuntric şi presiunile din exterior. Generaţia titanilor s-a retras în cîţiva ani, din motive biologice, noi, tinerii, eram prea puţini ca să avem pondere şi am fost "asimilaţi" cu uşurinţă. Din exterior nu venea nici un sprijin, dimpotrivă, subvenţia era zgîrcită, o bună parte din ea fiind înghiţită de chirie şi de alte cheltuieli administrative. Adaugă la asta cenzurarea repertoriului, "vizionările". Cum să nu se facă şi concesii la "calitate" - mult ironizatele montări "de cuplu"! - , dacă ajunsesem să jucăm, la sediu şi în deplasare, cîte 32 de reprezentaţii pe săptămînă? O cifră de neimaginat!

■ **Oare un om de teatru de subtilitatea lui Radu Beligan nu realiza că girează o politică artistică falimentară?**

*Sufletul Teatrului Naţional n-a murit*

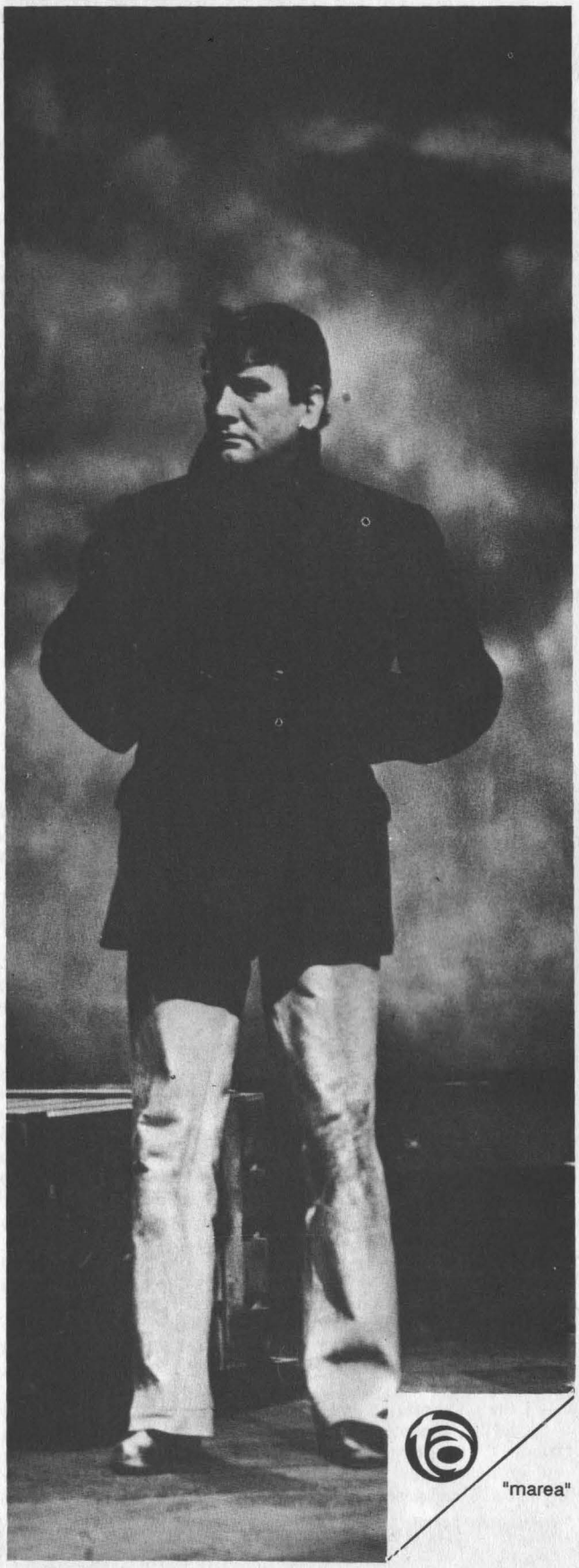
☐ Nici vorbă! Radu Beligan e un mare om de teatru, iar harul de animator şi-l dovedise ducînd pe culmile gloriei Teatrul de Comedie; pentru el meseria nu avea şi nu are secrete. Era perfect conştient de fiecare pas greşit, însă contextul nu-i mai era favorabil, era depăşit de situaţie, obosise. Totuşi, ţin neapărat s-o spun, imaginea unui teatru în degringoladă este falsă. Aici s-au făcut în timp destule mari spectacole - **Danton, Generoasa fundaţie, Zbor deasupra unui cuib de cuci, Caligula**, în regia lui Horea Popescu, **Romulus cel Mare**, în regia Sandei Manu, **Căruţa cu paiaţe**, în regia lui Mihai Berechet. Pe afişul oricărei alte instituţii teatrale, acestea ar fi căpătat altă rezonanţă, din partea Primei Scene a Ţării, cum se spune, se aştepta însă mai mult - şi în primul rînd consecvenţă. Probabil, cu îndreptăţire. Ceea ce sigur nu ştiu cei din afară, cei din alte teatre, unele măcinate de "lupte intestine", este că sufletul acestui mult criticat colectiv n-a murit, ci s-a retras înlăuntru, păstrîndu-se ca un foc de vatră adăpostit sub cărbuni, pentru a menţine un minimum de căldură amicală necesar supravieţuirii atmosferei de normalitate. În Teatrul Naţional nu s-au stins niciodată acea tandreţe, acel climat relaxat, acea aristocratică relaţie binevoitoare, omenoasă, din care se hrăneşte creaţia. Eu, unul, nici nu-mi pot închipui creaţie fără tandreţe. Şi din acest climat îmi trag speranţele pentru viitorul Teatrului Naţional.

■ **Nu îndrăznesc să formulez pronosticuri. Ţi-aş propune, în schimb, să încercăm să înţelegem care sînt imponderabilele ce fac ca într-un teatru un asemenea "foc de vatră" să învie sub pala de aer proaspăt a revoluţiei, iar în altul să se stingă de tot, lăsînd publicului doar nişte tăciuni de tristeţe. Dacă nu mă înşel, aţi fost primul teatru care şi-a schimbat direcţiunea, conducerea fiind provizoriu preluată de un triumvirat din care ai făcut parte. Maestrul Beligan a declarat public că a resimţit înlocuirea din funcţie ca pe o jignire şi ca pe o nedreptate. M- am mirat. Şi mai surprinzător mi se pare însă faptul că nişte mari actori mult mai tineri, care ar fi avut acum cele mai generoase posibilităţi să se exprime pe scenă,pleacă de bună voie, pensionîndu-se pretimpuriu. Să se fi simţit ei marginalizaţi? Să nu evităm aceste subiecte dureroase. Cum se văd lucrurile din interior?**

☐ Să pornim de la topografie, cu toate că în aparenţă nu are nici o legătură cu arta. Naţionalul a încasat în plin şocul revoluţiei, a fost la propriu o baricadă, aici sub ferestrele noastre au murit oameni; asta nu mai e o metaforă, e o realitate dură, violentă. Mai tîrziu am trăit lungi săptămîni în mijlocul mării în furtună care a fost Piaţa Universităţii. Din perspectiva evenimentelor apare limpede că n-am fi putut continua pur şi simplu, în virtutea inerţiei, vechiul nostru mod de trai; schimbarea direcţiunii a fost o schimbare firească printre altele, dictată de împrejurări care pretindeau o înnoire radicală, şi nu rezultatul unei răfuieli iniţiate de nemulţumiţi, chiar dacă atunci, în atmosfera de democraţie exaltată din primele zile, cînd toată lumea voia să rezolve totul pe loc, s-au rostit şi vorbe mai aspre. Indiferent însă de funcţie, locul unui actor ca maestrul Beligan e pe scenă şi îndrăznesc să sper că după ce valul amărăciunii se

"trilogia"

foto: dorin stanciu



"marea"

foto: ileana muncaciu

va retrage, el va înţelege aceasta. Văd ca pe un semn bun intrarea lui în spectacolul craiovean.

Dincolo însă de sentimentele noastre personale, avem de rezolvat chestiunea esenţială a rostului actului de cultură. Sîntem liberi, cenzură nu mai există, dar interesul tuturor, al creatorilor înşişi, pentru fenomenul artistic a scăzut la sfert. Va învia freamătul sălilor arhipline de la avanpremieră? Cum să facem priză cu realitatea? Cu asemenea întrebări am traversat în primăvară cîteva luni foarte grele, noroc că Ministerul Culturii ne-a susţinut bugetar iar ce mai rămăsese din public ne-a susţinut afectiv. Nu cred că în acea generală "dezordine de stare" se putea fără o pauză de dezmeticire; venirea lui Andrei Şerban **a pus punct** exact cînd se contura primejdia dizolvării în ipoteze sterile. El a adus cu sine un val de energie, de virilitate artistică. Primul său act de decizie a fost organizarea unui concurs deschis exclusiv tinerilor. Nu garantez că am ales perfect, că n-am săvîrşit, fără voia noastră, vreo inechitate, dar însuşi faptul că prin faţa comisiei au defilat cam o sută de oameni, practic toată tinerimea actoricească a ţării, şi că cei admişi au intrat imediat într-un efort precis coordonat, cu un scop clar, oferă premise optimiste. Pe de altă parte, 20 de tineri puşi pe fapte mari înseamnă o lovitură de berbece care schimbă centrul de greutate al instituţiei. Cu două excepţii, noii veniţi au contract pe un an; poate nu toţi corespund exigenţelor ideale, poate de unii va trebui să ne despărţim în final, cu siguranţă cei ce vor rămîne vor trebui să se dezbare de superficialitatea jovială, să facă un efort de adaptare, de maturizare, nu numai ca mijloace dar mai ales ca mentalitate, să înveţe să se cunoască pe ei înşişi. În acest context, resimţim cu imensă amărăciune plecarea celor ieşiţi la pensie, cu atît mai mult cu cît imaginasem la modul ideal convieţuirea dintre contingentul tinerelor talente şi valorile consolidate în timp. Fiecare caz în parte îşi are probabil motivaţia lui aparte, asupra căreia nu-mi îngădui să mă pronunţ, dar cum să se simtă marginalizaţi la Naţional, **la el acasă**, un Marin Moraru, o Draga Olteanu, un Florin Piersic, Coca Andronescu, Mihai Fotino, Marian Hudac? E aberant. Poate că şocul iniţial, situaţia confuză ce a urmat au percutat diferit în fiecare, în funcţie de gradul respectiv de vanitate, de modestie, de curaj, de teamă, de inteligenţă... Cum însă **nimeni n-a fost pensionat** "din oficiu", există cale de întoarcere; să nădăjduim că după ce se vor fi odihnit puţin, şi ei, ca actori pînă în măduva fiinţei ce sînt, vor realiza că nu pot trăi fără teatru, aşa cum nici teatrul nu se poate dispensa de ei.

Următorul pas al "programului Şerban" îl reprezintă sosirea regizorilor colaboratori. Primul este Niky Wolcz; el lucrează deja intens la **Păsările** de Aristofan, într-o atmosferă de laborator, încălzită de un farmec rar. Constat cu emoţie că Niky şi-a păstrat credinţa şi puritatea de la debut, urmărindu-şi cu încăpăţînarea "marilor artişti" ideea teatrală ce-l obsedează. E aşteptat, peste puţină vreme, Ivan Helmer. Amîndoi ne sînt colegi de generaţie şi prieteni şi-i simţim solidari cu intenţiile noastre.

■ **Această solidaritate de generaţie am mai observat-o de-a lungul anilor, în diverse forme. De unde porneşte ea, de ce se manifestă la voi mai puternic decît la alte generaţii?**

*Solidaritate de generaţie*

□ Îmi dai prilejul dorit să mă întorc la anii studenţiei. Solidaritatea noastră de acolo începe, şi alţii probabil că au început la fel, doar că noi chiar n-am lăsat-o să moară. Am fost o promoţie bună, poate şi datorită numărului mare de admişi în anul I - din mult se alege mai mult şi mai bine decît din puţin - însă elementul decisiv au fost profesorii. La vremea cînd eram noi studenţi mai erau la catedră pleiada magiştrilor - Ion Şahighian, Jules Cazaban, Ion Finteşteanu, Beate Fredanov, Pop Marţian, Aura Buzescu. Ca actori, între ei erau desigur diferenţe valorice, dar ca maeştri de teatru şi de viaţă erau la nivelul superlativului; în faţa noastră stăteau şi ei ca un front, ca o echipă, perfect solidari în numele

foto: ileana munteanu

"caligula"

unor precepte profesionale şi morale de la care nu exista derogare. El ne-au inculcat principiul valorii, convingerea că a ţine cu valoarea e forţa noastră de neînvins.

A doua revelaţie trăită în institut a fost cea a regizorului. Se reînfiinţase secţia de regie, veniseră profesori tineri străluciţi, colegii regizori începeau să manifeste iniţiativă, intuiam deja importanţa celui care coagulează formaţia şi-i imprimă direcţia mişcării. Ne-am convins repede că numai împreună, în grup valoric, nu în gaşcă, putem însemna ceva. Am plecat la Timişoara în echipă, luîndu-l "pe sus" pe Aurelu Manea. Trecerea timpului ne-a apropiat şi mai mult. Mă simt extrem de legat de **ai mei**.

■ **Crezi că această imagine tonică, a valorilor solidare "peste vreme şi timp", poate fi considerată reprezentativă? Majoritatea actorilor se simt singuri, la cheremul împrejurărilor, neputincioşi în a-şi determina propria carieră. Pot exista, şi în acest domeniu al imponderabilului, o tactică şi o strategie individuală a reuşitei?**

*Viaţa mai e şi cum ţi-o faci*

□ Adevărul e undeva la mijloc. Meseria, ca atare, e marcată de o teribilă dependenţă; spre deosebire de pictor, de pianist, depinzi de director, de regizor, de configuraţia trupei, de dispoziţia partenerilor, de şansă, de vreme... Cîtă vreme n-ai un statut consolidat, degeaba orice izbîndă, a doua zi o iei de la zero. Dar viaţa mai e şi cum ţi-o faci, firesc în măsura în care ai talent şi forţă. Am trăit şi eu perioada mea de însingurare, de nesiguranţă, însă am refuzat să mă las demoralizat. Căutînd o soluţie de supravieţuire, mi-am încercat norocul în film, şi filmul m-a răsplătit ajutîndu-mă să depăşesc acea "gaură neagră" din existenţa mea. Din ceea ce era - poate o cochetărie de actor în gol de succese ... - a ajuns să mi se impună ca o pasiune cotropitoare. Am la activ 42 de filme, ultimul, realizat în Grecia, a fost o experienţă de cunoaştere unică, am lucrat cu aproape toţi regizorii români, într-o relaţie de solidaritate echivalentă celei din teatru - generaţia Piţa- Veroiu - forţînd ritmul pînă la trei filme pe an, cîteodată cu satisfacţii, altădată mai puţin. Dacă aş contabiliza investiţie şi cîştig, aş scrie sub linia de total un considerabil spor de tonus profesional, incluzînd antrenamentul psihic, performanţa fizică, şi nu în ultimul rînd cota de popularitate, deloc de dispreţuit, şi pentru care nu mi-e ruşine: n-am făcut concesii, n-am fost pe stadioane...

Un capitol aparte în lupta asta împotriva dependenţelor de tot soiul e,pentru mine, poezia. Datorez accesul pe acest tărîm profesorului meu A.Pop-Marţian, el însuşi poet, şi doamnei Sadova. În institut, poezia era practicată ca o şcoală pentru teatrul clasic; cu timpul, a devenit mult mai mult, o fereastră către universul culturii. Continuînd a învăţa tehnica recitării, am înţeles că nu trebuie să fac, din poezie, spectacol, s-o psihologizez, ci doar să intermediez, fără vanitate, actul de creaţie, care aparţine poetului. Din serile de muzică şi poezie împreună cu Iosif Sava şi cu Aurelian Octav Popa, sau în compania unor formaţii de muzicieni, mi-am făcut sărbători. Am descoperit un alt fel de bucurie, fără transfer de personalitate. E o lume în care te simţi liber, uşor, aproape transparent.

■ **Poţi lucra aşa, întruna, în ritmul acesta diabolic? Nu simţi niciodată nevoia să te întinzi într-un şezlong, ca Ştefan Valeriu din** Jocul de-a vacanţa, **şi să-ţi acorzi regeşte dreptul la lene?**

□ Ritmul acesta e în mine. Pauzele de relaxare intră în calcul - nu dai randament cînd eşti prea obosit -, dar ele trebuie să fie scurte. Cînd se termină lucrul la o piesă, la un film, mă simt nu ştiu cum, trist, golit. Chinul acesta de fiecare zi, fără de care nu mai poţi, e însăşi viaţa. ■ *ILEANA POPOVICI*

# ARGUMENTE ÎNTÎRZIATE

O serie din problemele sau aspectele atinse în treacăt, de-a lungul cîtorva ani de existenţă neîntreruptă (uneori nedorit întreruptă) în unica revistă de specialitate a acestor însemnări contradictorii, ar fi putut fi mai amplu dezvoltate, studiate cu mai multă atenţie şi profunzime, argumentate mai temeinic, poate sistematizate cu o anumită rigoare, mai savant abordate şi mai cu strălucire exprimate; dar, asumîndu-mi riscul de a fi cu superficialitate catalogat drept superficial, trebuie să recunosc că, spre deosebire de Creangă, care, într-o scrisoare adresată lui Titu Maiorescu - referindu-se la povestirea "Moş Nichifor Coţcariul" - mărturisea că a scris lung "pentru că n-am avut timp să scriu scurt", eu nu pot afirma decît contrariul: am scris scurt pentru că n-am avut răgazul să-mi dezvolt anumite idei sau puncte de vedere.

De fapt, iniţial, aceste însemnări, grăbite şi spontane, nu intenţionam a fi date publicităţii, neurmărind alt scop decît cel al autocunoaşterii şi al autodeterminării prin delimitarea şi consemnarea unor puncte de vedere oscilante, care se străduiau să reflecte cu sinceritate un raport personal cu vremea şi vremile; un dialog permanent cu lumea, cu teatrul, cu lumea teatrului şi teatrul lumii şi în primul rînd cu mine însumi.

Caracterul pestriţ, mozaicat, caleidoscopic s-a impus de la sine, fiind determinat în parte de spiritul şi traseul mai puţin riguros şi mai degrabă fluctuant pe care îl parcurge în genere orice discuţie liberă. (Cu atît mai mult cu cît eu însumi am fost propriul meu interlocutor.)

Contradicţiile reale sau aparente mi-au apărut nu voit ci nevoit, probabil ca un reflex involuntar al spiritului meu polemic şi al unei adversităţi structurale îndreptate împotriva ideilor fixe sau pe cale de a deveni, căci în clipa în care cred că am ajuns să ştiu un lucru încep să mă şi îndoiesc de el, punînd orice concluzie sub semnul întrebării sau deseori negînd-o cu înverşunare, inflexibilitatea punctelor de vedere nereprezentînd pentru mine un criteriu al personalităţii (după cum nici schimbarea bruscă, drept urmare a unor presiuni exterioare sau labilităţi conjuncturale).

Convingerea mea, ca om de teatru, aproape că se identifică cu cea a domnului de Sade în celebra piesă a lui Peter Weiss:

"Cînd cred că am descoperit un lucru
începe imediat să mă îndoiesc de el
şi trebuie curînd să-l şi distrug
ceea ce facem noi nu e decît fantoma
a ceea ce am vrea să facem.
Şi nimeni nu ajunge niciodată la alte adevăruri
decît la cele schimbătoare ale experienţei sale."

De altfel,procedeul acesta ţine de o atitudine şi de un mod de gîndire ce-şi află rădăcinile în cultura unor popoare străvechi.

După cum ne aminteşte Goethe, mahomedanii îşi încep educaţia filozofică pornind de la principiul că nu există nimic despre care să nu se poată afirma contrariul; astfel se naşte îndoiala, iar îndoiala este fermentul care dă naştere unui alt principiu. Principiul devenit sinteză nefiind altceva de fapt decît o etapă a unei noi teze, deci o nouă treaptă pe scara infinită a cunoaşterii, ce trece printr-o succesiune de îndoieli creatoare. Între cei ce colecţionează certitudini şi cei ce se zbat în contradicţii - "contradicţii ce formează substanţa activităţii spiritului nostru", după expresia lui Paul Valéry, - cei din urmă sînt cu adevărat potenţialii creatori. Aceştia vor fi nemulţumiţi în permanenţă, urmărind nu doar finalizarea actului artistic ci şi descoperirea procesualităţii lui. Analiza propriului proces de creaţie mi se pare uneori mai importantă în materie de artă decît finalizarea sau căutarea unor procedee specifice în dorinţa de a- ţi determina un stil mai mult sau mai puţin specific.

Nu vreau să susţin prin asta că nu mă interesează produsul artistic finit, dar în nici un domeniu de activitate artistică - şi cu atît mai mult în teatru - nu se obţin "produse" finite. Efortul finisării întru desăvîrşire nu are nimic comun cu un lucru terminat. Astfel, însetaţi de adevăr, artiştii autentici se condamnă de bună voie la o muncă silnică pe viaţă.

Se zice că Lessing s-ar fi exprimat o dată că, dacă Dumnezeu ar voi să-i dăruiască adevărul, el ar respinge un asemenea dar, preferînd osteneala de a-l căuta el însuşi. Or, blestemul şi binecuvîntarea artei noastre, la carul căreia ne-am înhămat de bună voie şi nesiliţi de nimeni, este de a parcurge un drum întortocheat, plin de dificultăţi şi contradicţii, către un pămînt al făgăduinţei, către un teritoriu mirific care nu există de fapt decît în mintea fiecăruia dintre noi. ■ VALERIU MOISESCU

iulie 1988

IDEI

## EUGENIO BARBA

# CORPUL EXTINS

**Italian de origine, stabilit în Danemarca, Eugenio Barba este întemeietorul și conducătorul unui ansamblu devenit celebru în lume: Odin Teatret din Holstebro. Barba practică împreună cu trupa sa ceea ce el numește "teatrul anatomic", o formă de artă scenică axată pe fascinația unică pe care o degajă corpul omului în mișcare. Acesta este văzut ca singura sursă de "energie vie" a spectacolului, în funcție de care și în serviciul căreia capătă drept de existență toate celelalte componente ale operei teatrale: decorul (redus la minimum), lumina, muzica, însăși "concepția regizorală". Ceea ce reproducem în continuare conține principalele coordonate ale "teatrului anatomic" pe care îl promovează Eugenio Barba și reprezintă (cu unele prescurtări) textul unei conferințe citite de omul de teatru danez în cadrul unui simpozion dedicat artei actorului.**

### Puntea

Un corp-în-viață este mai mult decît un corp care trăiește.

Un corp-în-viață dilată prezența actorului și percepția spectatorului.

Față de anumiți actori spectatorul este atras de o forță elementară, care îl seduce în mod direct, încă înainte de a fi descifrat toate acțiunile, înainte de a se fi întrebat care este semnificația acestora și înainte de a fi înțeles această semnificație.

Pentru spectatorul occidental experiența se produce atunci cînd îi privește pe actorii-balerini orientali, ale căror cultură, tradiții și convenții teatrale îi sînt adesea prea puțin cunoscute. În prezența unui spectacol a cărui semnificație nu o poate înțelege pe de-a-ntregul și a cărui execuție nu o poate aprecia ca persoană competentă, spectatorul se pomenește într-o neașteptată ignoranță. Dar trebuie să admită că, dincolo de toate, în acest vid există o forță care îi atrage atenția, o "seducție" care precedă înțelegerea de tip intelectual.

Dar seducția și înțelegerea nu pot subzista multă vreme una fără cealaltă: seducția ar fi de scurtă durată, înțelegerea ar fi lipsită de interes.

Spectatorul occidental care privește un balerin oriental e un exemplu-limită. Aceeași situație apare în cazul oricărui spectacol teatral bine realizat. Dar atunci cînd spectatorul se găsește față în față cu teatrul "său", tot ceea ce el știe dinainte, întrebările pe care le cunoaște deja și care îi arată cum și unde să caute răspunsul alcătuiesc un văl care ascunde existența forței elementare a "seducției".

Această forță a actorului este adesea numită "prezență". Dar nu e ceva care să flințeze efectiv, ceva tangibil. Este o transformare neîncetată, o creștere care se petrece sub ochii noștri. Este un corp-în-viață. Fluxul de energii ce caracterizează comportamentul nostru cotidian a fost deviat. Tensiunile care guvernează pe ascuns modul nostru obișnuit de a fi prezenți în mod fizic apar în actor, devin vizibile, neprevăzute.

Corpul dilatat este un corp cald, dar nu în sens sentimental sau emoțional. Sentimentul și emoția sînt întotdeauna o consecință, atît pentru spectator cît și pentru actor. Înainte de toate este un corp incandescent în sensul științific al termenului: particulele care intervin în activitatea cotidiană au fost excitate și produc mai multă energie, într-o mișcare mai vertiginoasă, se resping, se atrag, se opun cu mai multă forță, cu mai multă viteză, într-un spațiu mai amplu.(...)

Toate acestea fascinează și, cîteodată, înșală: se crede că este vorba numai despre un "teatru al corpului", care implică doar acțiuni fizice, nu și mentale. Un anume mod de mișcare în spațiu evidențiază însă un mod de gîndire, o agitație a gîndului dezgolit. La fel, un gînd este, în sine, o agitație, o acțiune, ceva care se schimbă: a pleca de la un punct pentru a găsi un altul, urmînd traiectorii care își schimbă pe neașteptate direcția. Actorul poate pleca fie de la acțiunea fizică, fie de la acțiunea mentală: nu are importanță, cu condiția ca, trecînd de la una la cealaltă, să recompună un tot unic.

Astfel, așa cum există un mod inutil, previzibil și cenușiu de a te mișca, există și un mod cenușiu, previzibil și inutil de a gîndi. Acțiunea unui actor poate fi condiționată de stereotipuri, judecăți și gînduri preconcepute. Un actor care se mulțumește doar cu ceea ce cunoaște deja se înțepenește fără voie într-o mlaștină, folosindu-și energiile în formă repetitivă, fără a se lăsa antrenat în virtejuri, curenți rapizi și cascade, sau în acea liniște profundă ce precedă fuga neașteptată a apei furate de o nouă pantă. La fel, gîndul, cu vorbele și imaginile care îl exprimă, se poate mișca de-a lungul unor poteci plane și, în cele din urmă, neinteresante.

Nu se lucrează asupra corpului sau asupra vocii; se lucrează asupra energiilor. Așa cum nu există acțiune vocală care să nu fie, în același timp, și acțiune fizică, la fel - cu atît mai puțin - nu există acțiune fizică să nu fie și mentală.

Dacă există un antrenament fizic, trebuie să existe și un antrenament al minții. Trebuie să construim o punte care să unească tărmul fizic cu tărmul mental al procesului creativ.

Relația între aceste două tărmuri nu privește o singură polaritate care aparține individului singular în momentul în care joacă, compune, creează. Ea unește și două polarități mai ample și specific teatrale: aceea dintre actor și regizor, și aceea dintre actor și spectator.

"Corpul extins" evocă imaginea sa opusă și complementară: "mintea extinsă".

Această expresie nu trebuie să ne facă să ne gîndim doar la ceva care ține de paranormal, la stări de conștiință alterate. Indică și un nivel artizanal al muncii artistice.

În cursul carierei mele de regizor am avut ocazia să observ în mine și în unii dintre colaboratorii mei un proces analog; lungul travaliu cotidian de antrenament fizic, transformîndu-se în cursul anilor, se distila încet-încet în patterns (tipare) interne de energie care puteau fi aplicate modului de a concepe și de a compune o acțiune dramatică, modului de a vorbi în public, de a scrie.

Există un aspect fizic al gîndului: modul său de a se mișca, de a-și schimba direcția, de a face salturi, pe scurt, "comportamentul" său. Și în acest domeniu există un nivel pre-expresiv care poate fi considerat analog travaliului pre-expresiv al actorului, acelui travaliu care privește "prezența" sa (energia sa) și care precedă - logic, dacă nu cronologic - compoziția artistică propriu-zisă.(...)

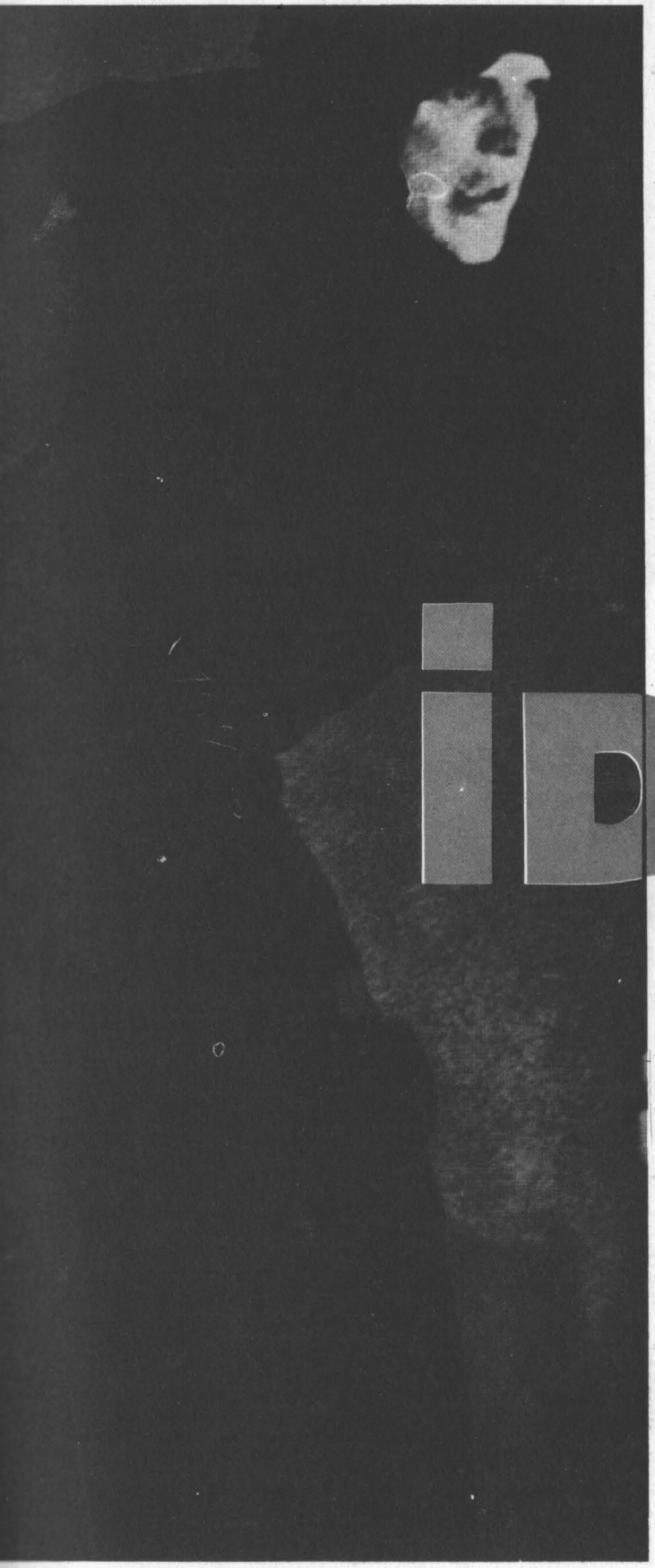
### Principiul negației

Există o regulă pe care actorii o cunosc bine: o acțiune începe plecînd din direcția opusă aceleia către care e îndreptată. E o caracteristică esențială a tuturor acelor acțiuni care, în viața cotidiană, reclamă o anumită energie: înainte de a lovi aruncăm brațul îndărăt, înainte de a sări în sus îndoim genunchii, înainte de a sări în față ne deplasăm spre spate. Reculer pour mieux sauter.

În acțiunile sale extracotidiene actorul aplică acest comportament pînă și în acțiunile cele mai neînsemnate; este una dintre modalitățile de a-și dilata prezența fizică.

L-am putea numi "principiul negației": înainte de a o realiza, actorul neagă acțiunea iminentă, execută opusul ei complementar.

Dacă-și pierde sufletul, adică organicitatea, principiul negației poate face loc unui formalism vid. În aplicarea teatrală (și nu în declamarea trivială) acesta devine, adesea, o manieră de a umfla gestul. Adică, o parodie a acțiunii dilatate.



Care este logica internă ce determină forţa "principiului negaţiei"? Pe de o parte, dinamica fizică şi nervoasă prin care orice acţiune energică începe cu contrariul său; pe de alta, o atitudine mentală.

Una dintre cele mai clare descrieri ale acestei atitudini mentale recurente se găseşte în cartea lui Arthur Koestler despre "istoria evoluţiei viziunilor umane asupra universului", în care se demonstrează că orice act creativ - în ştiinţă, în artă, în religie - se realizează prin intermediul unei regresiuni preliminare la un nivel mai primitiv, printr-un reculer pour mieux sauter, printr-un proces de negare sau de dezintegrare ce pregăteşte saltul către rezultat. Koestler numeşte acest moment o "precondiţie" creativă.

Este un moment ce pare că vrea să nege tot ceea ce caracterizează căutarea rezultatului; el nu determină un nou rezultat, ci este vorba mai degrabă despre o dezorientare voită care constrînge la activizare toate energiile celui ce caută, care îi ascute simţurile aşa cum se întîmplă atunci cînd mergi prin beznă. Această dilatare a propriei potenţialităţi costă scump: ea comportă riscul de a-ţi pierde stăpînirea asupra semnificaţiei propriei acţiuni. Este vorba despre o negaţie care nu a descoperit încă noul pe care îl afirmă. (...)

Oamenii de teatru, obligaţi la o creaţie care implică deseori colaborarea mai multor indivizi, sînt adesea condiţionaţi de fetişismele semnificaţiilor, dintr-o necesitate, aparent "firească", de a pune de acord încă de la început obiectivele de atins.

De pildă, un actor face un anumit gest, care e rezultatul unei improvizaţii sau al unei interpretări proprii a personajului; e firesc să acorde acestui gest o valoare bine determinată, să-i asocieze anumite imagini sau anumite gînduri.

Dar atunci cînd contextul în care se dezvoltă acţiunea face astfel încît semnificaţia pe care actorul o dă gestului să fie inexactă sau de neînţeles, actorul însuşi va trebui să se gîndească să renunţe la acel fragment şi să-l uite. Pe scurt, el crede în unitatea de nedesfăcut dintre gest şi semnificaţia cu care acesta e asociat.

În general, dacă i se spune unui actor că gestul său poate rămîne identic chiar în condiţiile schimbării totale a contextului şi, deci, a semnificaţiei, acesta va considera că este tratat ca o materie inertă, "exploatată după bunul său plac" de către regizor. Ca şi cum sufletul unui gest ar fi semnificaţia, iar nu calitatea energiei sale.

Mulţi regizori au aceeaşi prejudecată: sînt obişnuiţi să creadă că o anumită imagine sau o secvenţă de imagini nu se pot supune decît unei singure logici dramatice, că nu pot transmite altceva decît acea semnificaţie.

Principiul "negării acţiunii" indică însă exact contrariul: o eliberare de ordinea preconstituită, de dependenţa faţă de rezultatul la care se vrea să se ajungă. Este ca şi cum punctul de plecare, trecînd prin contrariul său, s-ar transforma într-o picătură de energie care poate să-şi dezvolte toată potenţialitatea expresivă proprie sărind de la un context la altul. În concretul muncii teatrale, toate acestea se referă la peripeţiile cărora le-a fost supusă o idee sau o acţiune, din momentul în care prinde formă şi pînă în momentul în care îşi găseşte amplasarea finală în spectacol.

Ceea ce caracterizează gîndirea creativă este tocmai înaintarea sa în salturi, printr-o dezorientare neprevăzută care o obligă să se reorganizeze într-o formă nouă, abandonînd schema dinainte hotărîtă. Este vorba de gînduri-în-viaţă, non-rectiliniu şi neunivoc.

Dezvoltarea unor semnificaţii neprevăzute devine posibilă printr- o anume atitudine a tuturor energiilor noastre fizice şi mentale, amplasate pe o înălţime în aşteptarea zborului. O disponibilitate care poate fi căutată şi încet-încet orientată prin antrenament. Exerciţiile de antrenare fizică permit dezvoltarea unui comportament nou, a unui alt mod de a te mişca, de a juca, de a reacţiona: o dexteritate specială. Dar dacă nu merge în profunzime, dacă nu reuşeşte să atingă partea cea mai adîncă a fiinţei, procesele mentale, sfera psihică, sistemul nervos, această dexteritate va încremeni într-o realitate unidimensională. Puntea între sfera fizică şi cea mentală determină o uşoară modificare de conştiinţă, care permite depăşirea inerţiei, a monotoniei şi a repetitivităţii.

Într-adevăr, dilatarea corpului fizic nu serveşte la nimic dacă nu e însoţită de dilatarea corpului mental. Gîndul trebuie să străbată materia în formă tangibilă: nu numai să se manifeste în corpul în acţiune, ci şi să străbată evidentul, inerţia şi tot ceea ce izvorăşte de la sine atunci cînd ne

imaginăm, cînd reflectăm și operăm.

## A gîndi gîndul

Un fizician se plimbă pe plajă și vede un copil care aruncă în mare pietre plate, încercînd să le facă să salte din val în val. Fiecare piatră nu face mai mult de un salt, două. Copilul să albă vreo cinci ani; fizicianul își amintește că și el, în copilărie, arunca așa pietre în mare. Ba chiar era foarte priceput la acest joc. Și atunci adultul îl arată copilului cum să procedeze. Aruncă o piatră după alta explicînd cum trebuie ținute în mînă, sub ce unghi trebuie lansate, la ce înălțime față de firul apei. Toate pietrele pe care le aruncă adultul fac mai multe salturi, șapte, opt, chiar și zece.

"Da - spune copilul - sar de multe ori. Dar eu nu asta voiam. Pietrele fac în apă cercuri rotunde, iar eu voiam să le fac să facă cercuri pătrate."

Cunoaștem acest episod pentru că fizicianul tocmai se ducea în vizită la bătrînul Einstein și pentru că acesta, la rîndul lui, a reacționat imprevizibil atunci cînd tînărul său prieten l-a ovestit întîmplarea. "Felicită-l din partea mea pe acest copil - a spus el - și spune-i să nu se necăjească dacă pietrele nu fac cercuri pătrate în apă. Important este să «gîndești gîndul»."

Întrebările care au stat la baza celor mai importante descoperiri științifice nu erau - dacă le privim cu atenție - mult mai puțin inutile și gratuite decît aceea a copilului care arunca pietre în mare. "De ce fierul incandescent devine roșu?", se întreba Max Plank la vîrsta de cinci ani. "Ce ar vedea un om dacă ar sta călare pe o rază de lumină?", se întreba Einstein la șaisprezece ani. Faptul că, pornindu-se de la asemenea întrebări, s-au realizat mari descoperiri științifice nu trebuie să ne facă să uităm că ele au fost salturi în întuneric, idei fulgerătoare scăpate din mînă. A gîndi gîndul presupune risipă de forțe, schimbare de direcție, treceri bruște, legături neprevăzute între niveluri și contexte între care mai înainte nu era posibilă nici o comunicare, căi ce se întretale și se pierd.

Este ca și cum diverse glasuri, diverse gînduri, fiecare cu logica sa, ar fi prezente în mod simultan, ar începe să conlucreze fără nici un fel de programare, unind precizia și hazardul, plăcerea pentru jocul în sine și tendința către un rezultat.

Imaginea căutării, în acest caz, se aseamănă aceleia a cîinilor de vînătoare care urmăresc gîfiind o pradă ce poate nu există: pornesc împreună, se despart, străbat cărări, aleargă, în pofida munților și a prăpastiilor care le pun la încercare abilitatea, energia, și adesea, odată trecute toate obstacolele, se opresc, îngroziți de a fi pierdut orice dîră, obligați să se întoarcă pe propriile lor urme. Dar cîteodată cîinii, despărțiți, se adună din nou laolaltă și haita, refăcută, regăsește urma, scoate din bîrlog ideea.

Nu e zis că această idee de scos la lumină stă și așteaptă acolo, gata să se lase urmărită. Este doar o potențialitate. Noi nu știm despre ce e vorba, și nici la ce ar putea să servească. Uneori toate astea nu duc la nimic. Alteori apare, pe neașteptate, ceva nou, care ne constrînge la opțiuni într-un domeniu neprevăzut. Unii oameni de știință își schimbă terenul propriilor cercetări; unii scriitori abandonează povestea la care tocmai lucrau și urmăresc noile peripeții ale personajelor, care s-au autoimpus aproape printr-un act de forță; la jumătatea lucrului la un spectacol ne dăm seama că de fapt sîntem conduși de un alt spectacol, fără să știm încă încotro ne va purta.

Uneori avem senzația că nu noi sîntem cel care "gîndesc gîndul" și că tot ceea ce putem face este să reducem la tăcere prejudecățile ce împiedică gîndul să gîndească.

La început e o experiență dureroasă. Înainte de a fi o senzație de libertate, de deschidere spre noi dimensiuni este o luptă între ceea ce știi, ceea ce al hotărît dinainte, ceea ce dorești să obții și mintea-in-viață.

E evident riscul, foarte prezent, de a cădea în haos.

Atunci cînd reușești să realizezi această pre-condiție creativă poți în sfîrșit avea senzația că ești posedat; sau că al ieșit din tine însuți. Dar este o senzație care rămîne ferm ancorată în terenul solid al muncii artizanale, al meseriei.

Eisenstein reușea, stînd în fața mesei de montaj, să creeze o condiție de lucru în care materialul însuși era cel care dicta logica imprevizibilă, dincolo de rezultatele programate. Deși studia atent la moviolă toate scenele din filmele sale, reușea să se pună într-o condiție de "ignoranță" în raport cu materialul pe care el însuși îl realizase. Programele după care se condusese pînă atunci nu-l mai serveau și el însuși vorbea despre un "extaz al montajului".

"A gîndi gîndul", "mintea-în-viață", "extazul montajului" - toate acestea sînt expresii ce redau în mod figurat o experiență asemănătoare: diversele fragmente, diversele imagini, diversele gînduri nu se unesc între ele conform unei orientări precise, conform logicii unui proiect limpede, ci pe baza unui fel de "consangvinitate".

Diversele fragmente, imagini, idei care trăiesc în contextul în care le-am creat noi vădesc, prin urmare, o autonomie proprie, stabilesc noi relații, se unesc pe baza unei logici care nu corespunde aceleia pentru care fuseseră prevăzute și gîndite. Este ca și cum oculte legături de sînge ar face posibile dezvoltări aflate dincolo de acelea evidente, care par utile și justificate.

În procesul creativ, materialele cu care lucrăm trăiesc o viață utilitară și o altă exlstență, proprie. Prima, lăsată în voia el, duce la claritatea lipsită de profunzime. Cea de a doua riscă, din cauza forței sale incontrolabile, să ne conducă la haos.

Dimpotrivă, dialectica dintre aceste două vieți, dintre ordinea mecanică și dezordine este cea care ne poartă către ceea ce chinezii numesc "Li", adică ordinea asimetrică și imprevizibilă ce caracterizează viața organică.

## Logici gemene

(...) Cînd se vorbește despre munca unui actor, despre tehnica sau despre arta sa, despre "interpretarea" sa, se uită adesea ceea ce stă la baza teatrului, care e întotdeauna relație. Tehnicilor extracotidiene ale actorilor le corespunde, din partea spectatorilor, o nevoie primară: așteptarea momentului în care vălul vieții cotidiene se sfîșie, permițînd erupția imprevizibilului. Un lucru cunoscut devine deodată noutate. Reacțiile spectatorului, motivațiile judecății sale sînt întotdeauna secrete și neprevăzute.

Forța teatrului depinde de capacitatea de a salvgarda viața independentă a logicilor diferite.

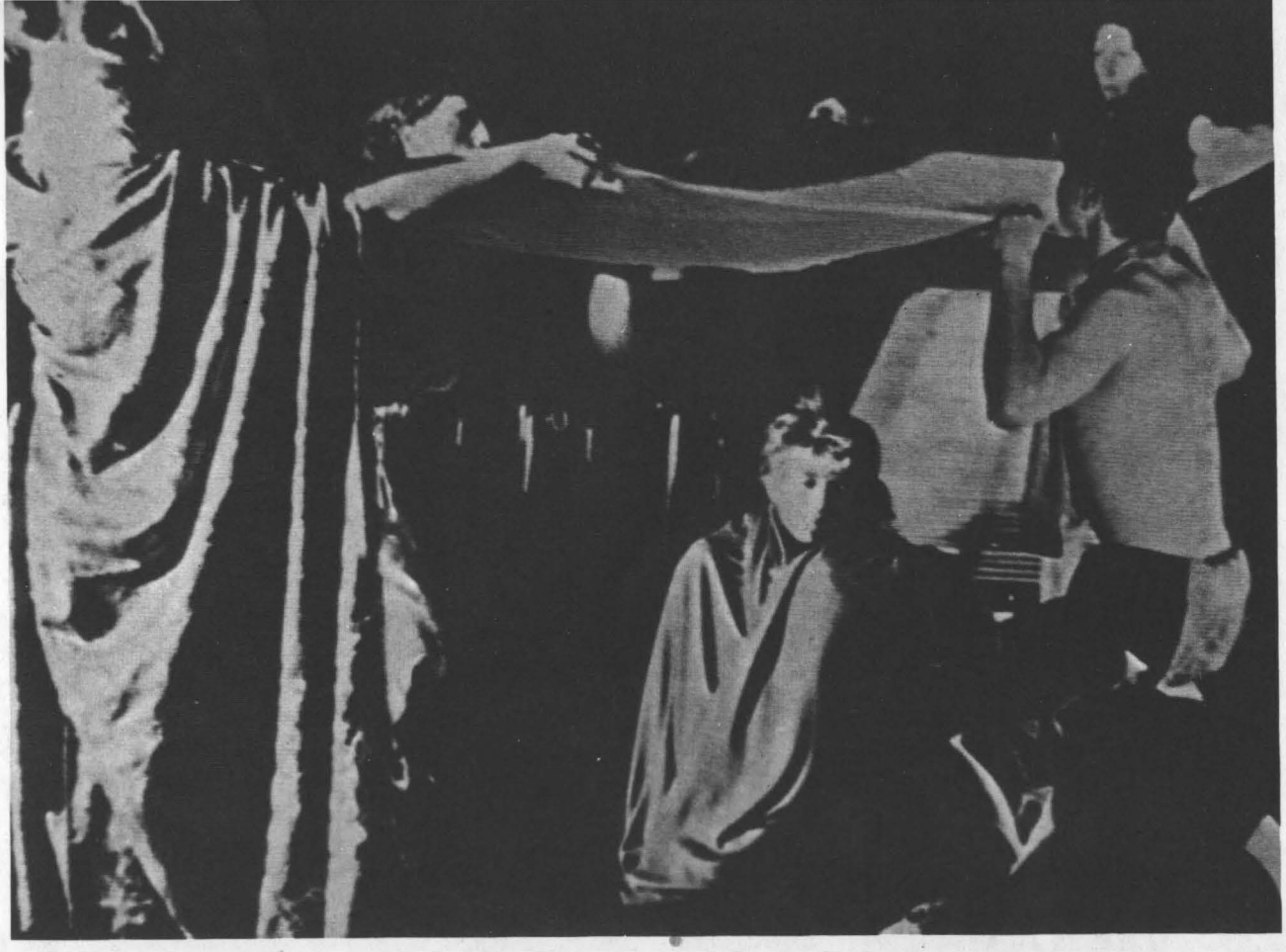
Poate fi considerată logică o serie de treceri succesive și motivate, chiar dacă această logică e secretă, incomunicabilă, și chiar dacă legile sale nu reușesc să depășească orizontul unui singur individ.

Există prejudecata conform căreia este logic doar ceea ce urmează o logică împărtășită de mai multe persoane. De aici decurge că lumea intimă, personală, secretă stă la voia întîmplării, a asociațiilor automate, a haosului; o magmă în care nu se produc salturi, ci oscilații incoerente. Ceea ce numim iraționalitate poate fi tocmai această oscilație lăsată în voia mijloacelor mecanice ale ticurilor și obsesiilor noastre care se agită, cresc, dispar și reapar fără a dezvolta nimic. Poate exista în schimb o raționalitate care e numai a noastră, o raison d'être care nu servește la a ne face înțeleși de alții, ci la a comunica cu noi înșine. Chiar și în teatrul mental al fiecăruia dintre noi există ra orturi de colaborare, fertile sau sterile.

Atunci cînd un adult încearcă să reproducă felul de a desena al unui copil, în general se limitează la a desena prost; încearcă să renunțe la logica modului său de a vedea lucrurile, sărăcește acest mod, se lasă condus doar de mînă, evită precizia, imită felul de a desena al copilului. Cu alte cuvinte, se infantilizează. De fapt, desenele copilului i se par adultului neterminate, prost făcute - simple mîzgăleli. În realitate însă acestea urmează o logică de fier. Copilul nu desenează lucrurile pe care le vede așa cum le vede, ci desenează ceea ce a trăit. Dacă el trăiește adultul ca pe o pereche de picioare foarte lungi din înaltul cărora se apleacă deodată spre el un chip, va desena acest adult ca pe un cerc așezat pe două papainoage. Sau, din plăcerea de a avea o pereche de pantofi noi, își va face "autoportretul" desenînd două picioare enorme. Dacă entru el figura mamei e mai importantă decît cea a tatălui o va desena pe mamă mult mai mare decît pe tată. Va schița un dreptunghi cu cîte un băț în flecare colț pentru că masa este o suprafață plană cu patru picioare.

Pentru copil, chiar și pentru cel mai micl, acele mîzgăleli pe care cel ce studiază desenul infantil le numesc "desene prime" sînt și rezultatul unei experiențe nemijlocite: nu sînt reprezentări, ci făgașuri pe care mîna le urmează supunîndu-se unei imagini mentale: "Uite un cîine care aleargă!"

Ceea ce face "infantile" desenele copiilor nu sînt trăsăturile lor aproximative sau "primitive", ci prezența unei singure logici. Și multe desene "bine făcute" de copil sau de



persoane adulte urmează o logică unică. Faptul că sînt mai directe, că demonstrează cîştigarea unei tehnici nu le face mai puţin banale. În operele unui pictor adevărat acţionează în acelaşi timp logici multiple. Acesta se inserează într-o tradiţie folosindu-i regulile sau încălcîndu-i-le în mod creator, surprinzînd; dincolo de faptul că transmite un mod de a vedea, el reprezintă şi un mod de a trăi şi traduce pe pînză nu numai imaginea, ci şi "gestus"-ul, calitatea mişcării care a condus penelul. În acest sens se poate spune că "a păstrat viu în el copilul", nu pentru că ar fi rămas inocent şi ingenuu (ciudat cum ne place să gîndim despre copii că sînt inocenţi), nu pentru că nu a fost domesticit de cultură, ci pentru că în specificul meseriei sale a întreţesut logici paralele, sau, mai bine zis, gemene, fără a o substitui pe una celeilalte.

Fiinţa-în-viaţă este negarea succesiunii unor stadii de dezvoltare diferite; este o creştere simultană prin intermediul unor corelaţii şi interferenţe tot mai complexe.

Poate de aceea, se spune, Meyerhold accepta un actor numai dacă simţea că în el rămăseseră semne ale fiinţei sale copilăreşti.

## Teba cea cu şapte porţi

"Dar de ce merg oamenii la teatru?"

Béla Balázs a pus odată această întrebare inutilă, sieşi şi cititorilor săi. Nu se acordă niciodată suficientă importanţă întrebărilor inutile, cuvintelor cu care fiecare dintre noi dialoghează cu sine însuşi.

Dar de ce fac oamenii teatru?

Cînd am mers pentru prima oară la teatru aveam 15 ani. M-a dus mama să văd Cyrano de Bergerac. Protagonistul spectacolului era Gino Cervi, un actor italian foarte popular. Dar ceea ce m-a impresionat nu a fost el, nici actorii celalţi, nici povestea pe care o reprezentau şi pe care o urmăream totuşi cu mult interes, deşi fără prea mare uimire. A fost un cal. Un cal în carne şi oase. A apărut pe scenă înhămat la o trăsură, în respectul celor mai raţionale norme ale realismului estetic. Dar prezenţa lui a făcut să explodeze în mod absolut imprevizibil toate dimensiunile care dominaseră pînă atunci scena. Neprevăzuta interferenţă a unei alte lumi smulsese de dinaintea ochilor mei vălul uniform care acoperea scena.

Am căutat în zadar, în spectacolele pe care le-am văzut în anii următori, acea dezorientare care mă făcuse să mă simt în viaţă, acea bruscă dilatare a simţurilor mele. N-au mai apărut alţi cai. Pînă cînd am ajuns la Opole, în Polonia, şi la Cherutteruthy, în India.

Astăzi mi se pare evident un paralelism observabil încă în lucrările lui Grotowski: unei dilatări a prezenţei actorului şi a percepţiei spectatorului îi corespunde o dilatare a poveştii, a tramei, a dramei, a întîmplării şi a situaţiei reprezentate.

Aşa cum există un comportament extracotidian al actorului, există un comportament extracotidian în elaborarea unei poveşti.

În primii ani de lucru în teatru, problema care se punea pentru mine era aceea de a interfera cu textul, care constituia punctul de plecare al spectacolului, şi asta - creînd neprevăzute schimbări de direcţie, rupîndu-i dezvoltarea rectilinie şi compunînd acţiunea generală prin combinarea şi întretăierea a două sau mai multe acţiuni simultane. În aceste cazuri, textul e ca un vînt care suflă într-o anumită direcţie. Spectacolul navighează împotriva vîntului. Dar, deşi călătoreşte în direcţie contrară, se mişcă tocmai prin acţiunea vîntului.

A apărut apoi o altă posibilitate, pe care am acceptat-o nu fără rezistenţe şi temeri: să urmez logica materialelor care se manifestau în cursul muncii de improvizaţie, îndepărtîndu-mă de punctul de plecare şi descoperind abia la sfîrşit firea spectacolului şi sensul pe care îl putea avea pentru mine şi pentru spectatori.

Înainte de a începe lucrul la Oxyrhincus Evangeliet pentru Odin Teatret am devenit conştient de faptul că aceste experienţe, pe care pînă atunci le socotisem rodul unui temperament personal sau al circumstanţelor materiale care îmi condiţionau activitatea, răspundeau mai degrabă unei necesităţi obiective: gîndul care condiţiona prezenţa pre-expresivă a actorilor condiţiona în mod tot mai limpede şi modul de a concepe un spectacol. Care putea fi, în conceperea poveştii unui nou spectacol, echivalentul mental al nivelului pre-expresiv al actorului? Putea fi, de pildă, o imagine gata să-şi ia zborul.

Un gînd: o făptură, în deşert, pe un munte.

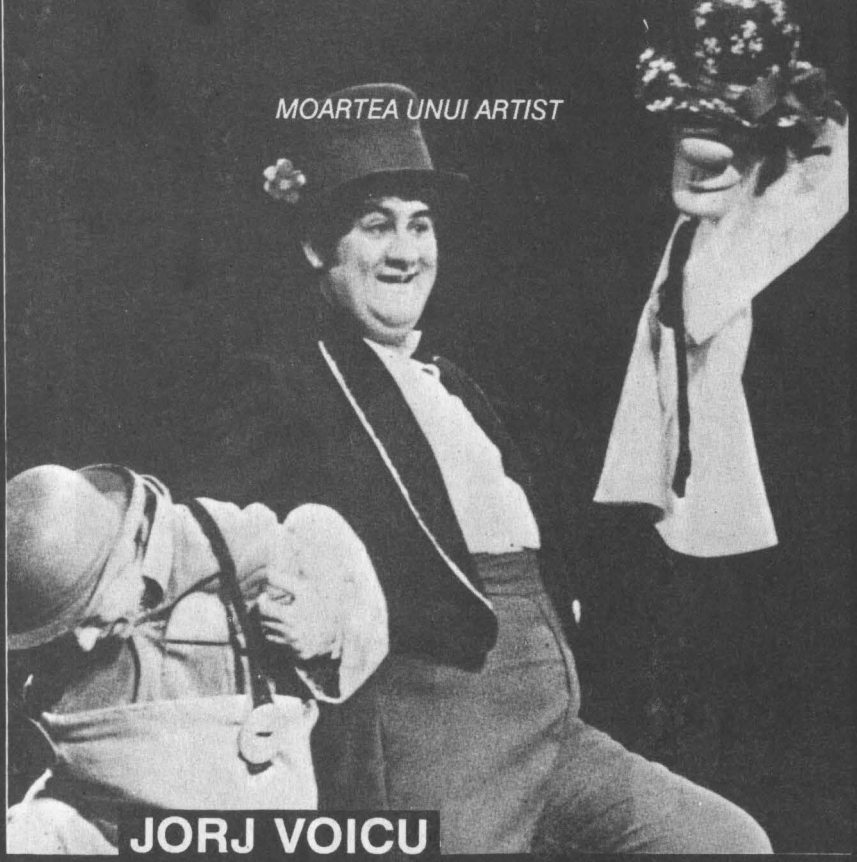
Cine poate fi? Un bărbat? O femeie? Un zeu? Un copil? Ce face? Aşteaptă pe cineva sau e un pustnic? Priveşte un mărăciniş în flăcări? Este bătrînul de pe Munte? Şi care e numele muntelui? Tabor? Ararat? Kilimandjaro? Şi în ce deşert se găseşte? În imensitatea antarctică a lui Scott sau în Deşertul tătarilor?

Şi totuşi, o imagine ca aceasta nu poate fi echivalentul acţiunii pre-expresive a actorului, şi nici ceea ce eu numesc "nucleu pre- expresiv". Nu este altceva decît un bun stimulent pentru improvizaţie, a mea sau a actorilor. Un nucleu pre-expresiv trebuie să fie o entitate care se dilată şi se schimbă, rămînînd însă identică în substanţa sa.

■ *Selecţie şi traducere ANCA BUCURESCU*

Imagini din spectacolul **Kasparlana** de la Odin Teatret-Holstebro - adaptarea scenică şi regia Eugenio Barba, după un scenariu de Ole Sarvig.

*MOARTEA UNUI ARTIST*



# JORJ VOICU

Jorj Voicu a fost un personaj fabulos al teatrului românesc. Cea mai neînsemnată ştire, cea mai banală şoaptă căpătau - în versiunea repovestită de el - proporţii rabelaisiene. Mi-a povestit odată plăcerea unei mese copioase. Totul devenise enorm. Farfuriile erau gigantice, sosurile gîlgîiau, cărnurile se amestecau, mirosuri necunoscute dădeau o aromă care ameţea tot localul şi... la sfîrşit, cînd el creştea ca un balon, s-a auzit un bubuit care a zgîlţîit întreg localul. "Ştii ce era? Era bucuria mea de a mînca"!

Cîteodată un fleac îl făcea să se supere şi atunci o furtună agita pentru o clipă tot teatrul. Însă marile lui furtuni se terminau brusc, stinse de marea lui bunătate. Nu l-am auzit niciodată spunînd cea mai mică răutate despre un coleg. Cred că numai marea lui bunătate era egală cu marele lui talent. Rolurile "făcute" de Jorj au purtat întotdeauna amprenta inimitabilului.

Cînd am pus în scenă Măsură pentru măsură am inventat împreună un personaj - jumătate clown, jumătate nebun - care comenta desfăşurarea acţiunii, punctînd momentele importante cu rîsul lui. Rîsul lui ironic, tragic, copilăros devenise parte integrantă din partitura shakespeariană. Rar am văzut un actor care să spună atît de multe cu un simplu rîs, multiplicat în zeci de ipostaze.

În Bărbierul din Sevilla, ultimul meu spectacol de la Teatrul Giuleşti, Jorj juca Don Basilio. Mă uitam fermecat cum, spectacol de spectacol, aducea nuanţe noi rolului şi cum "aria calomniei" o juca "muzical" şi putea s-o joace aşa.

Doar cu cîteva luni înainte de despărţirea de el, am montat la Televiziune Amadeus. Juca un rol mic - unul dintre cei doi şoptitori zvonişti, informatori ai lui Salieri. Pentru fiecare secvenţă mi-a cerut să fac cîte o "dublă", fiind un etern nemulţumit, ca orice artist adevărat. Juca orice rol cu aceeaşi plăcere şi muncea la realizarea lui cu egală tenacitate. Era un om de o mare modestie, atît de modest încît niciodată nu a cerut un rol important, aşa cum ar fi meritat.

Din păcate sîntem mai întotdeauna neatenţi cu cei din jurul nostru pînă în clipa cînd îi pierdem şi de abia atunci descoperim ireparabilul.

■ *DINU CERNESCU*

CENTRUL ROMÂN AL INSTITUTULUI INTERNAŢIONAL DE TEATRU

## *MESAJUL DIRECTORULUI GENERAL AL UNESCO PENTRU ZIUA MONDIALĂ A TEATRULUI*

*27 Martie 1991*

*Astăzi, mai mult decît oricînd, omenirea se află la o răspîntie: ea trebuie să aleagă, cu îndrăzneală şi imaginaţie, calea cooperării, a înţelegerii şi a unităţii.*

*A intra pe scena mileniului viitor prin poarta culturii şi a creativităţii - trăsături distinctive ale condiţiei umane - a elibera imensul elan creator al tuturor oamenilor, a făuri împreună un spaţiu de universalitate care, departe de a înăbuşi identităţile colective şi individuale, să le dea, dimpotrivă, o nouă şansă de a înflori şi a progresa în pace, - iată marea încercare a vremii noastre.*

*Lumea nu mai este aceea care a fost. Iniţiativa istorică nu mai emană acum de la cîteva centre privilegiate: ea răsare de pretutindeni, din State care încep să-şi ia soarta în propriile mîini, din comunităţi spirituale şi culturale care-şi definesc personalitatea colectivă, de la persoane individuale care-şi revendică libertăţile fundamentale. Viitorul trebuie să ţină seamă din ce în ce mai mult de această cerinţă a diversităţii creatoare.*

*Pentru a face faţă acestei încercări şi a răspunde acestor cerinţe, numai mobilizarea simultană a Statelor, a organizaţiilor internaţionale guvernamentale şi neguvernamentale, a organismelor private, a fundaţiilor şi a persoanelor particulare va permite să se contureze o nouă stare de spirit, favorabilă dialogului şi acţiunii concertate. Din acest unghi îmi face plăcere să subliniez rolul deosebit pe care poate şi trebuie să-l joace comunitatea teatrală internaţională.*

*Dintre toate meseriile, dintre toate artele, teatrul este fără îndoială singura care nu poate sta departe de mizeriile, de frămîntările, de neliniştile timpului său, singura care se adresează tuturor, pentru că are nevoie de toţi pentru a se menţine în viaţă. Loc de întîlnire a celor mai diverse sensibilităţi, moduri de gîndire, impulsuri creatoare, UNESCO este, în acelaşi timp, oglinda realităţilor lumii noastre, în toată complexitatea lor şi cu tot caracterul lor contradictoriu. De altfel, dacă marea familie a slujitorilor scenei (autori, compozitori, interpreţi, tehnicieni) reuniţi în cadrul Institutului Internaţional de Teatru, şi-a propus drept ţel "să slujească fără preget idealurile păcii, ale apropierii şi înţelegerii reciproce", UNESCO este, la rîndul său, în familia Naţiunilor Unite, singura organizaţie, a cărei vocaţie, limpede enunţată, este de a fi în primul rînd instrumentul de cooperare intelectuală internaţională pentru "a menţine şi a întări" pacea mondială.*

*Aşadar, numai sporind şi diversificînd eforturile menite a înlesni oamenilor de teatru, îndeosebi celor din regiunile mai lipsite de mijloace, să se întîlnească, să facă schimb de experienţă şi să îmbogăţească patrimoniul universal al cunoştinţelor, vom putea să pregătim împreună întemeierea unei lumi a creativităţii şi fraternităţii.*

■ *FEDERICO MAYOR*
**Director general al UNESCO**

# CRONICA

SINUCIGAȘUL de N. Erdman și MÎNCÎND UN STRUGURE NESPĂLAT ÎN MIJLOCUL OCEANULUI după T. Williams la "Nottara" • TRANSFER DE PERSONALITATE de D. Solomon și DIVORȚ ÎN STIL ITALIAN de E. De Filippo la Naționalul din Cluj • AFARĂ, ÎN FAȚA UȘII de W. Borchert și RĂZBUNAREA LUI CUPIDON de E. Labiche la "Bulandra" • ORFEU ÎN INFERN de T. Williams la Naționalul din Iași • OPERA RÎNJETULUI de Dario Fo la "Odeon" • GARDEN PARTY de V. Havel la Naționalul din Timișoara • CERVUS DIVINUS de I. Druță și NĂPASTA de Caragiale la Chișinău • MAESTRUL CÎNTĂREȚ de F. Wedekind la Sibiu • TÎRFA CU RESPECT de J.P. Sartre la Constanța

APARIȚIA ÎN REVISTA NOASTRĂ A UNOR CRONICI EXPRIMÎND PUNCTE DE VEDERE DIFERITE, CHIAR OPUSE, ASUPRA ACELUIAȘI SPECTACOL CREEAZĂ CITITORILOR PLĂCUTA OBLIGAȚIE DE A VEDEA SPECTACOLELE ȘI A LE APRECIA, ULTERIOR, ÎN CUNOȘTINȚĂ DE CAUZĂ.

# UN SINUCIGAȘ AL TIMPULUI SĂU

"NOTTARA"

**SINUCIGAȘUL de Nikolai Erdman • Traducere de C.C. Buricea- Mlinarcic și Zeno Fodor • Teatrul "Nottara" • Data premierei: 5 februarie 1991 • Regia și decorul: Cornel Mihalache • Distribuția: Horațiu Mălăele (Podsekalnikov Semion Semionovici), Teodora Mareș (Maria Podsekalnikova), Lili Nica-Dumitrescu (Serafima Ilinicina), Valentin Teodosiu (Alexandr Petrovici Kalabușkin), Ruxandra Sireteanu (Margarita Peresvetova), Ion Siminie (Aristarh Dominikovici Goloșciapov), Stelian Nistor (Egor Timofeevici), Ion Popa (Părintele Elpidi) Camelia Zorlescu (Kleopatra Maximovna), Doina Sin Ionescu (Raisa Filipovna), Sanda Băncilă (Madame Sophie), Ion Porsilă, George Păunescu (Doi chelneri, Doi vagabonzi, Doi ciocli bătrîni), George Ivașcu (Puștiul).**

Poate că dacă n-ar fi existat întrecerea socialistă care să stimuleze ambiția MHAT-ului și a Teatrului Meyerhold ia montarea concomitentă a **Sinucigașului**, bibliografia dramaturgică a lui Nikolai Erdman ar fi fost bogată, cunoscută, jucată. Dar poate că fără întrecerea socialistă și toate formulările, idealurile, țelurile comuniste, umorul, talentul satiric ai lui Erdman nu și- ar fi găsit substanța. Dar ea a existat, Erdman s-a lăsat de teatru, a fost "ridicat" în timpul filmărilor la **Toată lumea rîde, cîntă și dansează** (al cărui scenarist era), a petrecut cîțiva ani în Siberia, scrisorile adresate Tătucului de către Stanislavski, deși în cel mai perfect stil ortodoxo-stalinist, au rămas fără ecou sau, dimpotrivă, au ascuțit veghea intransigentă la puritatea idealurilor comuniste și a "implementării" lor în viața de toate zilele... așa că a murit în 1970, în așteptarea unei reabilitări mereu amînate. Mihail Bulgakov îi scrisese și el lui Stalin, dar numele semnatarului trebuie să fi întărit vigilența tiranului. Ironia soartei face ca Erdman să primească în 1954 Premiul Stalin, probabil pentru scenariile de film, dar o ironie și mai mare face ca nici această "onoare" să nu-i servească la nimic.

Am citit **Sinucigașul** de-abia acum, cu prilejul premierei de la Teatrul "Nottara". Un dialog perfect condus, o lume pestriță, tributară unei existențe înglobate într-un cotidian pendulînd amețitor între mărunțișurile supraviețuirii la limita mizeriei și vorbăria amețitoare despre un viitor luminos, nici măcar întrezărit. O panoplie de personaje mărunte (sarea vieții!) pe care împrejurările le adună laolaltă, care încearcă să trăiască în pofida tăvălugului idealurilor înalte ce se rostogolește peste ele mai-mai să le strivească. Și atmosfera, și tipurile, și chiar evoluția spre absurd a unui umor numai în aparență blajin amintesc, cred, de piesele bulgakoviene. Satira nu are ca adresă caracterele - ele sînt tratate cu un umor mai degrabă îngăduitor - ci un ceva ce vine din afara lor, care le obligă la un schematism străin ființei vii, un ceva pe care doar mimează a-l înțelege, doar se prefac a-l accepta și a i se supune, doar se înșeală unii pe alții și fiecare pe sine a-l adopta ca formă de a fi. De aici bănuiala, de aici teama, de aici minciuna, de aici imposibilitatea înțelegerii. Semion Podsekalnikov trăiește împreună cu soția și soacra într-o casă plină de chiriași; "comunul" atentează la individualitatea fiecăruia, la intimitatea fiecăruia. Păstrînd proporțiile, Semion este o cantitate neglijabilă în masa de locatari. Logic, trăirile lui, deformate de grosimea pereților și de dimensiunea redusă a găurii cheii, pot fi răstălmăcite oricum, preluate de ceilalți, analizate, comentate și, eventual, exploatate. Spre binele general, desigur. Trezit în toiul nopții de o foame nebună sau doar de pofta de a mînca un caltaboș, deranjînd somnul soției, izbucnește o mică și nevinovată ceartă ce răscolește din adîncuri simțul tragic al Mariei care și-l închipuie sinucigîndu-se pentru teribila culpă de a fi șomer. Adică de a nu munci și de a trăi pe spinarea altora. Nevricalele Mariei, altfel soțle iubitoare și înțeleaptă, dezlănțuie o trombă de întîmplări, comice prin absurdul lor, dramatice prin semnul sub care sînt puse (de aici și accentul de satiră gravă la adresa "împrejurărilor"). Pistolul nu există, dar ideea de a-l procura și cum anume i-o dă, la fel de nevinovat, vecinul Kalabușkin. Dar tot el pare a găsi și remediul situației: face rost de tuba la care Semion va învăța să cînte după metoda lui Theodor Hugo Schulz. Și cu care va cîștiga o groază de bani (a și socotit cîți), convingîndu-se că, într-adevăr, viața e frumoasă. Scena primei "lecții", a fericirii ce atinge delirul se sfîrșește în plină tragi-comedie: fără pian, gama nu poate fi învățată. Sinuciderea lui Semion le pare tuturor iminentă. Doar el o tot află de la alții. Căci - firesc, nu? - ea nu poate fi una oarecare, ci avînd un mobil măreț. Măreț, după înțelegerea fiecăruia dintre "interesați". Eroică să fie sinuciderea și să servească, dacă se poate, întregii Rusii. Sigur, prin trimișii ei: Aristarh - cel mai insistent, mai sforăitor în declarații, mai periculos prin sofistica demonstrației -, reprezentantul intelighenției, care-i propune să moară pentru Adevăr; Kleopatra, ca să recîștige interesul iubitului ce-o părăsise pentru Raisa; Viktor, scriitorul (în spectacol, el dispare, fiind "topit" în Egor), probabil pentru un poem cu temă extrasă din realitate; pînă și măcelarul Pugaciov i-ar oferi motivul său. Dar, vorba lui Aristarh: "În vremurile noastre oamenii care au un ideal nu vor să moară", așa că idealul poate fi "transmis" altcuiva. Chiar cui nu se poate. Situația comică se amplifică pînă la absurd, căci sinucigașul n-are putința să se sinucidă, nu are cum crede în pretextele oferite, toată bunăvoința i se năruie în fața atît de înduioșătoarei descoperiri că s-a îndrăgostit de propriul stomac, de viață, oricum ar fi ea. Nu are viermișorul neliniștii care-l face pe poetul Fedea Petuhin (personaj absent, despre care doar se vorbește) să se împuște.

Spectacolul de la "Nottara" are o mare șansă și cîteva neșanse. Șansa constă în existența unui actor de talia lui Horațiu Mălăele, care creează în Semion un personaj unitar, plin de farmec, bîntuit de o vagă tristețe și de o incredibilă ingenuitate. Cîteva scene sînt de-a dreptul antologice: cea a lecției de tubă (amintind de marii comici ai filmului mut), cea a filosofării despre viață și neant, cea în care, cu toată bună-credința, încearcă să se sinucidă, cea din final. Horațiu Mălăele are atîta har încît, aproape indiferent de ce se întîmplă în jur, captează spectatorul, îl poartă cu sine, îl ametește, îl conduce unde vrea el. Neșansa e că unui asemenea actor îi trebuie un regizor pe măsură și parteneri cît de cît puternici. Cornel Mihalache, semnatarul regiei, deși nu se aventurează într-o imagerie pretențioasă și păstrează o bună doză de claritate în gîndul regizoral, n-a avut pe de-a-ntregul capacitatea de **a lega** spectacolul. Greșește, cred, cînd face din Kalabușkin, patronul unei gherete de tras la țintă (el se integrează astfel lumii din care face parte Semion), un "securist", nerespectînd astfel logica interioară a evoluției personajului. A doua posibilă greșeală este schimbarea finalului, nu pentru că este anulată ideea de speranță ci pentru că omorîrea lui Semion contravine însuși sensului închegat, pînă atunci, al piesei. În rest, exceptîndu-l pe Stelian Nistor, care încearcă o "compoziție" în tușe groase, vulgare, frizînd amatorismul de cea mai proastă calitate, interpreții se achită cu onestitate de roluri. Dar discrepanța între nivelul creației lui Horațiu Mălăele și prestația corectă, doar, a celorlalți face ca spectacolul de la "Nottara" să pară cam neînchegat, sclipitor pe alocuri și plat în rest. Cu toate acestea, el bucură adeseori, iar în noianul de producții din ultima vreme, este un... punct luminos.

■ MIRUNA IONESCU

horaţiu mălăele şi teodora mareş

# FANTEZIA REGIZORALĂ ȘI EXCESELE EI

O întîmplare bizară (poate chiar un fapt divers) povestită cu haz complice de Jaroslav Hasek, o întîmplare neobișnuită în orice caz, pe care Dumitru Solomon o dramatizează aducînd la vedere surprinzătoare implicații, devine o piesă redutabilă: **Transfer de personalitate**. Negustorul Pavlicek este arestat seara pe cînd ieșea din propriul magazin sub acuzația de furt prin efracție. Comic excesde zel al unei poliții ridicole datorită căruia proprietarul și anti-proprietarul (Spărgătorul) par a fi una și aceeași persoană. Ascultînd o asemenea întîmplare nu te poți abține să rîzi, dar rîzi într-un anumit fel și cred că dintre scriitorii noștri contemporani Dumitru Solomon este cel care știe să rîdă cel mai bine astfel. Un rîs uimit și, în măsura în care uimirea este atitudine reflexivă, un rîs gînditor. Dumitru Solomon are voluptatea intelectuală să se joace la nesfîrșit cu această bizară situație a lui Pavlicek, atît de bogată în sugestii, încercînd să-i epuizeze toate semnificațiile în ordine filosofică, morală, socială.

Prima etapă este anularea personalității: Pavlicek este silit să declare că nu este Pavlicek. O logică absurdă al cărei mecanism intransigent rupe, prin raționamente ireproșabile, orice legătură cu realitatea duce la concluzia că Pavlicek nu este numai spărgătorul, ci și asasinul lui Pavlicek. Confuzia se multiplică iar autorul se amuză și nu prea cu o veritabilă **dramă sofistică** ale cărei scene sînt ilustrările unei desfășurări riguroase de silogisme deduse dintr-o premisă falsă. De-a dreptul glacială în simetria ei, drama va parcurge în a doua parte aceeași înlănțuire cauzală incoruptibilă și aiuritoare: Pavlicek va fi confruntat cu Menajera și Logodnica și pus în libertate; doar că el nu-și mai dorește libertatea ci, vorba lui Mazilu "aspirația spre libertate" pe care nu o poate avea decît în detenție, alături de funambulescul său camarad Cetlicka. Metodic și impenetrabil, Dumitru Solomon își refuză orice intervenție cu caracter personal, lăsînd subiectul să vorbească de la sine, urmărind cu austeritate doar claritatea stupefiantă a desfășurării logice.

Lucru pe care nu-l face și Victor Ioan Frunză, autorul spectacolului de la Teatrul Național din Cluj, care simte nevoia să încălzească scenariul cu sentimente și atitudini proprii. Adriana Grand, creatoarea decorului și costumelor, extrage întîmplarea din solul ei realist și o situează într-un purgatoriu fantast. Decorul este extrem de simplu: un plan înclinat, răsucit la colțul din dreapta de asemenea manieră încît să se armonizeze cu costumele care au și ele un colț răsucit și cîteva elemente de recuzită și mobilier metalizate. Costumele sînt, însă, de o fantezie incredibilă, încît Adriana Grand este cu siguranță pîndită de riscul (sau șansa) de a deveni o celebră creatoare de mode. Metoda sa

NAȚIONAL CLUJ

TRANSFER DE PERSONALITATE de Dumitru Solomon • Teatrul Național din Cluj • Data premierei: 20 decembrie 1990 • Regia: Victor Ioan Frunză • Scenografia: Adriana Grand • Distribuția: Dorin Andone (Pavlicek), Ion Marian (Comisarul), Marius Bodochi (Judecătorul), Marius Olteanu (Cetlicka), Vasilica Stamatin (Logodnica), Ligia Moga (Menajera), Bucur Stan (Doctorul), Petre Băcioiu (Subcomisarul).

ACOLADE

# DIALOGUL CA UTOPIE

Piesa-parabolă, spectacolul metaforic au fost la noi, ani în șir, singura modalitate de a exprima și alte idei decît acele ne-idei parafate prin decrete și repetate pînă la obsesie în presă, în cărți (nu îndrăznim să-i spunem "literatură"), în cursuri universitare ori școlare, pretutindeni. După decembrie '89, aruncînd (sau crezînd că aruncăm) "la lada cu gunoi a istoriei", într-o autoimpusă penitență, toate minciunile, toate șiretlicurile și ipocriziile la care am fost obligați atîta amar de timp, am clamat o vreme și împotriva piesei-parabolă, a spectacolului metaforic, asimilîndu-le unei "etape depășite". Ceream ca totul să fie spus direct, răspicat, pentru că "acum sîntem liberi" și "nu mai avem nevoie de subterfugii". Uitam, în focul entuziasmului postrevoluționar, că arta, teatrul nu reprezintă o simplă comunicare de informații, că nu răspund rosturilor "publicației" pe care primăria o lipește pe ziduri întru grabnica și precisa înștiințare a cetățenilor. Sigur că reacția noastră era - dacă nu firească - previzibilă. Dar cînd vine primăvara și aruncăm paltonul cu dispreț, greșim. Nu pentru că uităm ninsoarea ce va să vină peste cîteva luni (și vine!) ci mai ales pentru că omitem un element important. Paltonul fusese ales nu numai pentru a ne feri de ger; prin material, croială, culoare, el ne-a pus în valoare statura, înfățișarea, ne-a ajutat să evidențiem o anume personalitate.

Dar de ce această lungă (și cam banal-vestimentară) introducere, la o cronică de spectacol? Pentru că **Transfer de personalitate** - atît piesa lui Dumitru Solomon cît și montarea lui Victor Ioan Frunză - ne-a reamintit că parabola, metafora, nu reprezintă neapărat (și nu în primul rînd) un mod de-a estompa adevărul, de a-l face mai greu perceptibil unui ochi nedeprins a vedea mai departe de lungul nasului ci, dimpotrivă, un mod de a rosti cu mai multă forță acest adevăr, de a-l face expresiv, deci convingător. Un merit important și care se cuvenea observat cel dintîi.

De la "faptul de viață" - excelent subiect pentru un articol de ziar - la figurarea lui literară și apoi scenică, drumul e lung și deosebit de interesant de urmărit. Un ucaz al stăpînirii dat pentru "agerirea" polițiștilor în îndeplinirea misiei de stîrpire a hoției adăugat incapacității apărătorilor ordinii de a pricepe că un om care iese noaptea dintr-o prăvălie a făcut un inventar, nu o spargere și că un cetățean fără acte asupra lui nu este, automat, un borfaș, toate acestea conduc "oficialitatea" către cea mai rudimentară eroare și pe împricinat către cea mai apropiată închisoare. Iată, în cîteva cuvinte, datele problemei și tot în cîteva cuvinte apar ele expuse și în piesă. Ceea ce îl interesează pe Dumitru Solomon nu este neapărat absurdul **conținut** de întîmplare cl absurdul, ajuns la dimensiuni abisale, **declanșat** de aceasta. De la confuzia de persoană - situație neplăcută -la transferul de personalitate - situație tragică - se parcurge o Golgotă, se pun în mișcare uriașe mecanisme ce funcționează monstruos-ireproșabil precum un silogism fals. Totul e exact în afară de premisă. Deci totul devine fals. Piesa privește "întîmplarea" cu o anume distanțare filosofică, își refuză deliberat satisfacția justițiară de a da verdicte, de a trage concluzii, preferînd - și e, desigur, mult mai interesant așa - să sugereze unghiuri diferite de cercetare a cazului, să multiplice "ipotezele de lucru", să lanseze teme de dialog, de meditație, nu să le epuizeze. Există o notă de sarcasm în acest text, dar un sarcasm subteran, niciodată exploziv (sau niciodată ex-

imediat recognoscibilă este hiperbola. Nu te mai miri de nimic din ce vezi pe scenă, nici de faptul că poliţiştii care îl persecută pe Pavlicek au ca însemn pe caschete porumbei în mărime naturală, cum nu ne mai mirăm că, din cînd în cînd, apare în fundal Victoria din Samotrake în versiune vitrinieră. Obsesiile grafice ale Adrianei Grand sînt atît de acaparatoare încît adesea rămîn seducătoare în sine, fără o legătură sesizabilă cu sensul literar sau regizoral. Pe acest dublu edificiu literar şi scenografic, Victor Ioan Frunză aplică propria obsesie care nu putea fi alta decît politica. Un prolog în afara textului te descumpăneşte: doi poliţişti "zidesc" portretul lui Lenin, dar portretul lui Lenin nu se lasă obturat. Aştepţi continuarea şi dezvoltarea ideii, dar legătura prologului cu restul spectacolului e din ce în ce mai incertă; scotoceşti printre imagini şi replici, pui la bătaie toată inteligenţa, cultura şi memoria, adaugi toată bunăvoinţa, pierzi alte piste posibile

ACOLADE

plodat), exprimîndu-se mai curînd prin amărăciune - o amărăciune uneori pustiitoare, cu suflu de îngheţ - decît prin bruscheţe, prin indignare făţişă. Se rîde scrîşnit (pentru că se rîde, textul are umor), se rîde cu revoltă dar şi cu un nod de nelinişte, chiar de frică în capul pieptului.

Cu toate că interesează în cel mai înalt grad, piesa lasă, totuşi, la lectură, un uşor sentiment de neîmplinire. Simţi că mai era necesară o pagină. Sau o replică. Sau un cuvînt. Că trebuia ca tensiunile acumulate să nască un ţipăt. Unul singur, fie şi de o secundă, dar care să dea forţă vitală captivantului joc al ideilor. Să "iasă în stradă". Nu uităm că piesa a fost scrisă înainte de decembrie '89 şi aceasta poate fi o explicaţie mai mult decît suficientă. Dar, oricît ar părea de ciudat, nu aici ni se pare a se afla explicaţia determinantă ci în voluptatea şi vocaţia scriitorului de a dialoga, de a medita colocvial, de a amplifica mereu voluta gîndului, a raţionamentelor, de a se lăsa sedus (şi a seduce) de (prin) cîntecul de sirenă al inteligenţei.

În faţa piesei lui Dumitru Solomon, regizorul Victor Ioan Frunză pare a fi simţit şi el (dar se poate la fel de bine să ne înşelăm) îndemnul de a o face să iasă în stradă, pentru că spectacolul său scrie - scenic, desigur, nu prin imixtiuni în text -

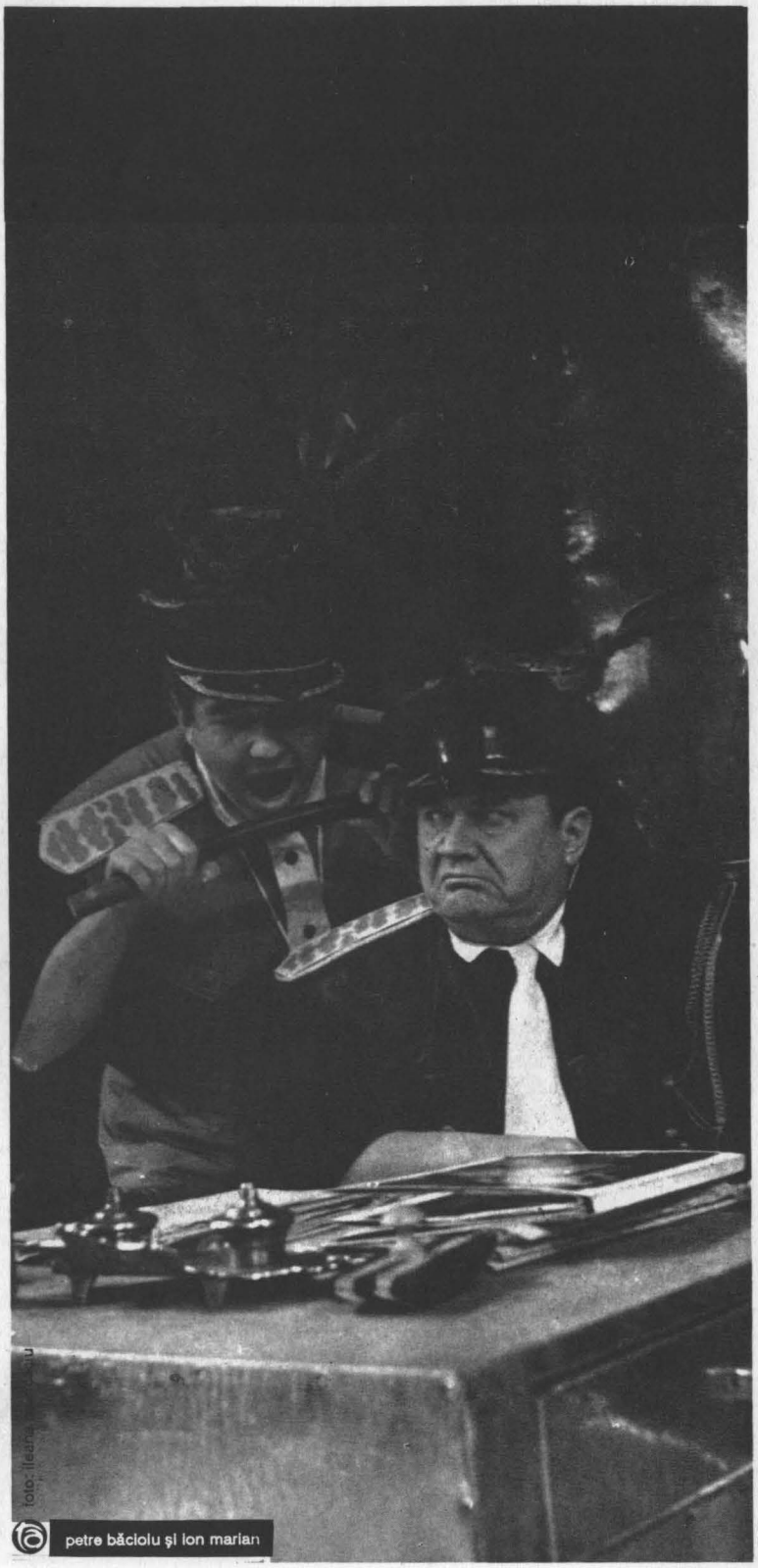


foto: ileana [illegible]

petre băciolu şi ion marian

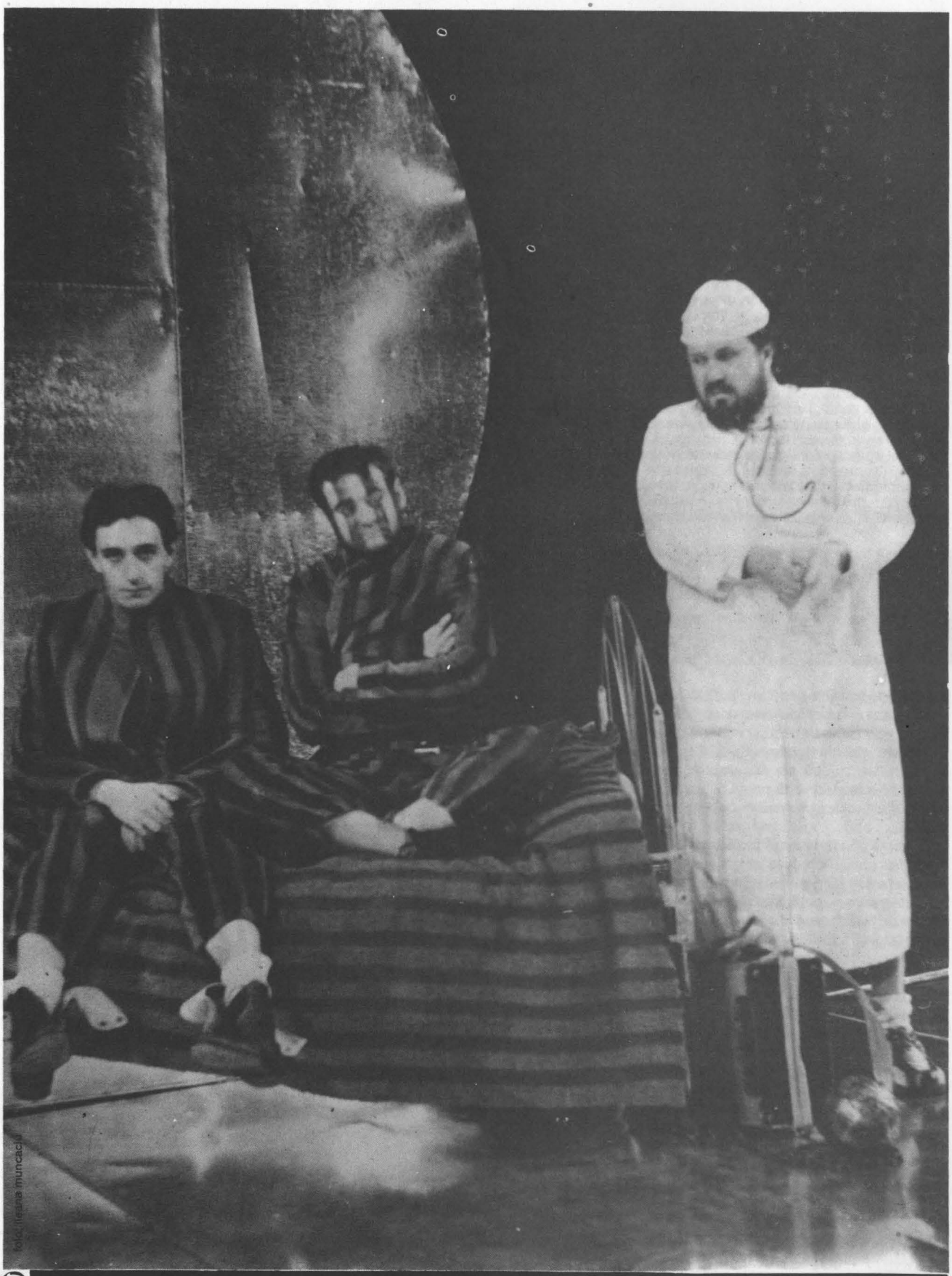


foto: ileana munteanu

dorin andone, marius olteanu şi bucur stan

urmărind una singură: ce legătură are Lenin cu Pavlicek? Acolada istorică şi existenţială a piesei lui Dumitru Solomon este mult mai amplă pentru a merita să fie restrînsă la bietele noastre umori antilenin iste. Şi totuşi, o asemenea eliberare din chingile textului nu produce numai deflexiuni regizorale, ci şi revelaţii. Imaginea unui puşcăriaş crucificat în locul lui Isus Cristos sau, poate, imaginea unui Crist încarcerat, un Ecce Homo în haine vărgate deşi parodiată (Comisarul se închină bufon acestui uriaş crucifix şi Ion Marian, interpretul Comisarului, ştie să scoată toate efectele din aceste scene) vorbeşte patetic despre religia libertăţii. Finalul ne va lua din nou prin surprindere: Pavlicek este sacrificat ca un mieluşel (la propriu, în limitele convenţiei teatrale) şi sîngele lui împroaşcă discul metalic din fundal. Sîngele, însă, nu e specialitatea lui Dumitru Solomon, ci a tragicilor greci şi a lui Shakespeare. Contemporanul nostru nu e nicidecum străin de ideea de jertfă dar la el sîngele jertfei este lăuntric şi invizibil.

În afara acestor cîteva efecte de dragul efectelor, spectacolul este atrăgător, are un ritm (de la care nu abdică decît într-un inexplicabil final multiplu), are energie, umor, adesea idei percutante. De ce se simt însă obligaţi regizorii noştri să fie militanţi cu orice preţ (militant înseamnă adesea să te zbaţi pentru ştirile de ultimă oră) - pe texte ce refuză un asemenea gen de activism, este greu de înţeles. Distribuţia a fost excelentă, adeseori savuroasă. Comunicativ şi fermecător, Victor Ioan Frunză a ştiut, desigur, să întreţină o bună atmosferă la repetiţii. Două descoperiri: Dorin Andone - Pavlicek şi Marius Olteanu - Cetlicka. Bizar costumaţi de Adriana Grand, ei par desprinşi dintr-o arenă de circ. Nu poate fi cu totul întîmplătoare senzaţia de clovnerie pe care o lasă spectacolul prin cei doi interpreţi principali. Dorin Andone, un fel de August Prostul acompaniat de nu mai puţin excesivul său camarad interpretat de Marius Olteanu alcătuiesc un perfect cuplu de clovni păguboşi. Inocenţa invincibilă a lui Pavlicek şi himericul patos contestatar al lui Cetlicka îşi găsesc în cei doi actori ciujeni expresia cea mai dinamică şi mai convingătoare. Mereu "pe replică" Petre Băcioiu joacă rolul Subcomisarului. Un judecător nevrotic anxios, un refulat distins, compune Marius Bodochi. Un rol creat pe jumătate de regizor interpretează Vasilica Stamatin, piţigăiată şi provocatoare (Logodnica), la ţipetele ei întregul sistem poliţienesc pus sub acuzare ameninţă să se prăbuşească. Ligia Moga (Menajera) creează inspirate momente de caricatură, ca şi Bucur Stan în rolul Doctorului. Optimist prin bună dispoziţia actorilor şi înţelepciunea textului, spectacolul vine încă odată în contradicţie cu tendinţele sale eroice.

■ MIRCEA GHIŢULESCU

ACOLADE • ACOLADE • ACOLADE

acea pagină (sau replică sau cuvînt) despre care vorbeam. Relatînd întîmplarea bizară a negustorului, confuzia de persoană, parcurgînd Golgota transferului de personalitate, montarea se implică în mai mare măsură în realitate. O realitate "stenografiată" în limbaj teatral, desigur, dar cu toate acestea (ori **pentru** toate acestea) lesne de recunoscut. Dacă piesa prelua o idee a lui Hašek, dezvoltîndu-se dintr-o perspectivă ce presupunea o anume experienţă istorică, politică, socială, culturală, spectacolul face un pas în plus în această direcţie. El se implică şi ne implică într-o problematică ce depăşeşte sfera teoreticului, pătrunzînd pe terenul accidentat al trăirii, al concretului. Recunoaştem aici, trebuie precizat, o **atitudine**, nu speculaţii iscate de un cuvînt sau de o situaţie, exprimarea prin mijloace artistice a acestei atitudini. Spectacolul e generos în figurarea semnelor scenice, adesea chiar risipitor, în detrimentul efectului pe care-l stîrnesc. Ele sînt lucrate cu inspiraţie şi chiar cu migală deşi se simte un fel de febrilitate, nesaţul de a spune, de a exprima, de a comunica. Valabile toate (sau cele mai multe), "purtătoare de sarcină electrică" toate (sau cele mai multe) semnele ajung, însă, uneori, să se submineze reciproc. Abundenţa lor nu lasă timp spectatorului să le cîntărească, să le savureze, să le răspundă cu intensitatea cuvenită. Paradoxal, senzaţia de inconsistenţă, pe care spectatorul o resimte uneori, vine tocmai din prea-plin.

Sarcasmul-reţinut, sublimat în amărăciune în piesa lui Solomon - se amplifică scenic, se aspreşte. În spectacolul lui Frunză, el nu mai e asociat unei distanţări filosofice, meditative, ci defineşte, dimpotrivă, pătrunderea în "liniile inamice". De-a dreptul distrugător devine acest omniprezent sarcasm exact acolo unde pare a fi dispărut, lăsînd locul unei ironii poznaşe: în decorul şi costumele Adrianei Grand. Un porumbel plasat pe chipiul unui poliţist, o geantă în formă de inimioară, un minuscul triunghi roşu (cărămizile unui zid, dacă eşti atent) pe tunica de puşcăriaş, o sabie înfiptă în mapa-diplomat a unui "justiţiabil", ca scobitoarea într-o măslină - detalii nu doar amuzante, ci **exact** bobîrnacul în stare să pulverizeze un personaj, o (im)postură, o (in)demnitate. Sarcasmul ni s-a părut cu atît mai necruţător în "departamentul arte vizuale" al spectacolului, cu cît, la prima vedere, eşti tentat să-l confunzi cu gustul pentru farsă inocentă.

Există, în privinţa interpretării actoriceşti, trei sfere bine definite, în aparentă contradicţie: o zonă a jocului gros, apăsat, de teatru (considerăm că în mod voit) demodat-provincial - poliţiştii, cele două femei; o altă zonă, în care trăirile sînt pure, gestul expresiv, cuvîntul despovărat de "vocalizele" falsei virtuozităţi actoriceşti - "vinovatul fără vină", Pavlicek, şi partenerul său nu doar de celulă ci şi de coşmar, Cetlicka (foarte bune, profund semnificative evoluţiile lui Dorin Andone şi a lui Marius Olteanu); mai există apoi, o altă "linie de interpretare" (personajul lui Marius Bodochi, excelent în rol) unde planurile se intersectează, se compun şi se recompun, unde ironia merge de la alizeu la taifun, într-un joc subtil, rafinat al nuanţelor. Alăturarea acestor stiluri diferite de joc - şocantă, la prima vedere, neobişnuită - este, credem, una dintre soluţiile valide ale montării, deşi poate deruta o clipă. Ea susţine una dintre aserţiunile cele mai importante, una dintre judecăţile tranşante ale viziunii regizorale: incompatibilitatea lumilor este iremediabilă, organică, dialogul între beznă şi lumină, între gregar şi individualitate, e simplă utopie. Dialogul, şi cu atît mai mult consensul.

■ CRISTINA DUMITRESCU

# MUZICALITATEA DISCURSULUI SCENIC

Puţină lume ar mai fi fost dispusă să-şi amintească azi - în goana după piese străine de ultimă oră - textul dramatic **Uşi închise** (vezi **Secolul XX**, nr.3/1963) al lui Wolfgang Borchert, jucat acum la Teatrul "Bulandra" cu titlul **Afară, în faţa uşii**. Autorul, mort la numai 26 de ani (20 noiembrie 1947) a lăsat o operă restrînsă, atît cît i-au îngăduit ultimii doi ani ai vieţii, cei de după război, acesta zdruncinîndu-i sănătatea şi grăbindu-i sfîrşitul. Piesă din categoria celor numite odinioară "antimilitariste", acuzînd ororile războiului şi încercînd să stabilească responsabilitatea celor vinovaţi, textul este în primul rînd un document al dezamăgirii incurabile şi inconsolabile în faţa indiferenţei generale a societăţii la drama individului, inadaptabil unui nou curs social.

Întors "acasă", soldatul care şi-a distrus viaţa pe cîmpul de luptă constată că nu mai e decît "o stafie a trecutului, pe care nimeni nu mai vrea s-o vadă", de care nimeni nu mai are nevoie: "Mereu sînt dat afară. Şi uşile-s închise". Dacă ne vom aminti că nu alta a fost situaţia multor soldaţi americani întorşi din Vietnam şi dacă ne vom gîndi şi la situaţia răniţilor şi invalizilor, a miilor de tineri, care efectiv şi-au riscat viaţa în cursul evenimentelor din decembrie 1989, ca să încerce apoi o mare dezamăgire, vom înţelege că regizorul Mihai Măniuţiu avea suficiente motive să aleagă acest text, valorificîndu-i scenic tocmai coeficientul de generalitate. În locul profitorilor războiului, există astăzi la noi suficienţi profitori ai revoluţiei, indiferenţi la drama şi mizeria celor care efectiv au făcut-o, ca să se găsească acum nu altfel decît în **faţa uşilor închise**. Lectura regizorală, depăşind valoarea literar-dramatică relativ modestă a textului, îi asigură astfel impactul în actualitate, fără a recurge la "actualizări" forţate, solicitînd în schimb capacitatea de reflecţie, asociativă, a publicului.

Modalitatea spectaculară aleasă e pe cît de neaşteptată pe atît de justificată, găsindu-şi argumentele în text: nu numai în existenţa unui director de cabaret şi în încercarea lui Beckmann de a-şi expune condiţia şi de a-i sensibiliza astfel pe ceilalţi printr-un posibil număr de cabaret (pînă şi acest fel de a-şi cîştiga existenţa, din "comercializarea" propriei dureri, i se refuză!), ci în tonalitatea de "song" a lucrării, "demonstraţia" pe care o face nefiind lipsită de o certă influenţă brechtiană. Pornind de aici, Mihai

BULANDRA

AFARĂ, ÎN FAŢA UŞII de Wolfgang Borchert • Versiune românească de H.Matei • Teatrul "Bulandra" • Data premierei: 16 ianuarie 1991 • Regia: Mihai Măniuţiu • Scenografia: Doina Râpeanu • Muzica: Marius Popp • Coregrafia: Malcu Iosif • Distribuţia: Marcel Iureş (Beckmann); Tora Vasilescu (Elba); Mihai Cafriţa (Antreprenorul de pompe funebre); Mihai Constantin (Bătrînul); Micaela Caracaş (O fată); Doru Ana (Bărbatul ei); Cornel Scripcaru (Colonelul); Dan Aştilean (Directorul de cabaret); Ica Matache (Doamna Kramer) • Instrumentişti: Marius Popp/Pascu Vasile (pian); Sorin Ionescu-Fulger, Fănel Popescu (contrabas); Gabriel Teodorescu, Dan Teodorescu (percuţie); Ilie Dornescu (trompetă); Cristian Ştefănescu, Cristian Teodorescu (saxofon); Cornel Meraru (trombon).

ACOLADE

# ÎN ELBA C-UN PIETROI DE GÎT

În seara de 16 ianuarie am văzut la "Bulandra" piesa pacifistă a lui W.Borchert **Afară, în faţa uşii**. La miezul nopţii forţele aliate au atacat Irak-ul, punîndu-i la grea încercare armata. Cu cîteva zile înainte armata roşie intrase în forţă în Ţările Baltice. Chiar fără aceste coincidenţe, premiera unei piese antirăzboinice putea fi interesantă. Dar, din nefericire, textul lui Borchert s-a dovedit foarte slab.

Literatura germană a avut un moment de obsesie, un fel de criză de conştiinţă după războiul în care germanii s-au lăsat conduşi de naţional socialişti spre dezastru. Această literatură, oricît de sinceră ar fi fost revolta autorilor, este astăzi minată de inactualitate. Apelul la memoria dezrădăcinării post-belice, tema "întoarcerii acasă" din război sau prizonierat, a vinovăţiei colective care tulbură conştiinţa pînă la sinucidere este desigur, de la Homer la Balzac şi de la tragediile antice pînă la Remarque şi Böll (reprezentanţi ai momentului despre care vorbeam), o tentaţie uşor de înţeles. Ea poate fundamenta capodopere dar prilejuieşte, mult mai frecvent, lucrări uşurele. Majoritatea romanelor, cărţilor, filmelor, pieselor post-război (post-Vietnam, Coreea, Cambodgia etc.) cad în capcana detaliilor care, prin caducitate, le distrug.

Piesa lui Borchert, cu toate strădaniile admirabile ale regizorului şi actorilor, este nesemnificativă ca literatură, învechită, ridicolă prin "umanismul" declarativ. Disputa între om şi Dumnezeu care se acuză reciproc de întoarcerea feţei este tratată gros, fără subtilitate. Finalul, cu zecile de scandări "oamenii sînt bunii" venind din partea celor ce abia s-au convins că nu-i aşa, stîrneşte rîsul. Prezenţa simbolică a "pompagiului funebru" şi a Elbei (amanta-rîu care încurajează supravieţuirea candidatului la sinucidere, cînd de fapt îl îneacă) sînt moduri de tratare contrastivă la prima

foto: dorin stanciu

marcel iureș și mihai cafrița

Măniuțiu dezvoltă o gîndire **muzicală** a spectacolului: diversele scene ale piesei de teatru nu sînt doar "ilustrate muzical", ci sînt integrate unui discurs de tip muzical, cu teme și variațiuni, orchestrei de jazz, aduse în scenă, revenindu-i un rol coparticipativ în relevarea emoțional-ideatică a semnificațiilor propuse. Iată de ce se și cuvenea să-i nominalizăm, măcar în caseta spectacolului, pe excelenții instrumentiști ai formației lui Marius Popp, ei fiind, aproape în egală măsură cu actorii, interpreți ai "partiturii" dramatice, "orchestrate" de regia acestei reprezentații, în care improvizația proprie jazzului s-a dorit benefică și pentru jocul actoricesc.

Rezultatul nu e la înălțimea intențiilor, lipsindu-i în primul rînd o mai severă cenzurare a lungimilor și redundanțelor textului, cît și o mai dinamică integrare a teatralului în fluxul discursului muzical. Relativa autonomizare a unor scene comportă lentori, ce ies din ritmul reprezentației, și pierderi de temperatură, păgubitoare pentru tensiunea dramatică a ansamblului.

O remarcabilă creație actoricească îi aparține lui Marcel Iureș, în rolul subofițerului Beckmann, torturat de conștiința propriei responsabilități, în vreme ce pentru soarta lui nimeni nu mai are timp să se simtă răspunzător. Chinuitul personaj își găsește o expresie scenică adecvată în masca suferinței acestui actor foarte special, pentru care cîntatul pe o singură coardă nu înseamnă numai virtuozitate, ci ardență a concentrării lăuntrice. Tora Vasilescu îl secondează în rolul extins al Elbei, nelipsindu-și personajul de truculența verbală necesară. Cornel Scripcaru (Colonelul) și Dan Aștilean (Directorul de cabaret) își transformă aparițiile în prezențe scenice reliefate, pigmentate cu un umor sec, coroziv, mai palide fiind de astă dată crochiurile semnate de Mihai Constantin (Bătrînul) și Mihai Cafrița (Antreprenorul de pompe funebre), de Ica Matache (Doamna Kramer), Micaela Caracaș (O fată) și Doru Ana (Bărbatul ei).

Nu-i un spectacol oarecare. Are ținută și adresă, impune creația unui actor și vădește o preocupare de stil mai mult decît meritorie, parțial prezentă și în scenografia Doinei Râpeanu. Totuși, o anume insatisfacție se insinuează treptat și devine stăruitoare și după căderea cortinei. Orizontalitatea dezvoltării materiei dramatice și tendința diluării acesteia în jocul unor actori oferă, cît de cît, o explicație. Regizorul, unul dintre cei mai valoroși ai generației sale, va mai fi avînd, probabil, și altele.

■ VICTOR PARHON

*P.S. Cît despre actualitatea spectacolului, fie-ne îngăduit să transcriem una dintre replicile Directorului de cabaret: "Unde am ajunge dacă toată lumea ar începe, așa deodată, să spună adevărul?! Cine vrea, astăzi, să știe ceva de adevăr?..."*

ACOLADE • ACOLADE • ACOLADE

mînă. O lipsă generală de finețe, de subtilitate, de utilizare a sugestiei, de contur fin al replicii fac din piesă un text plictisitor, un șir de truisme răsuflate.

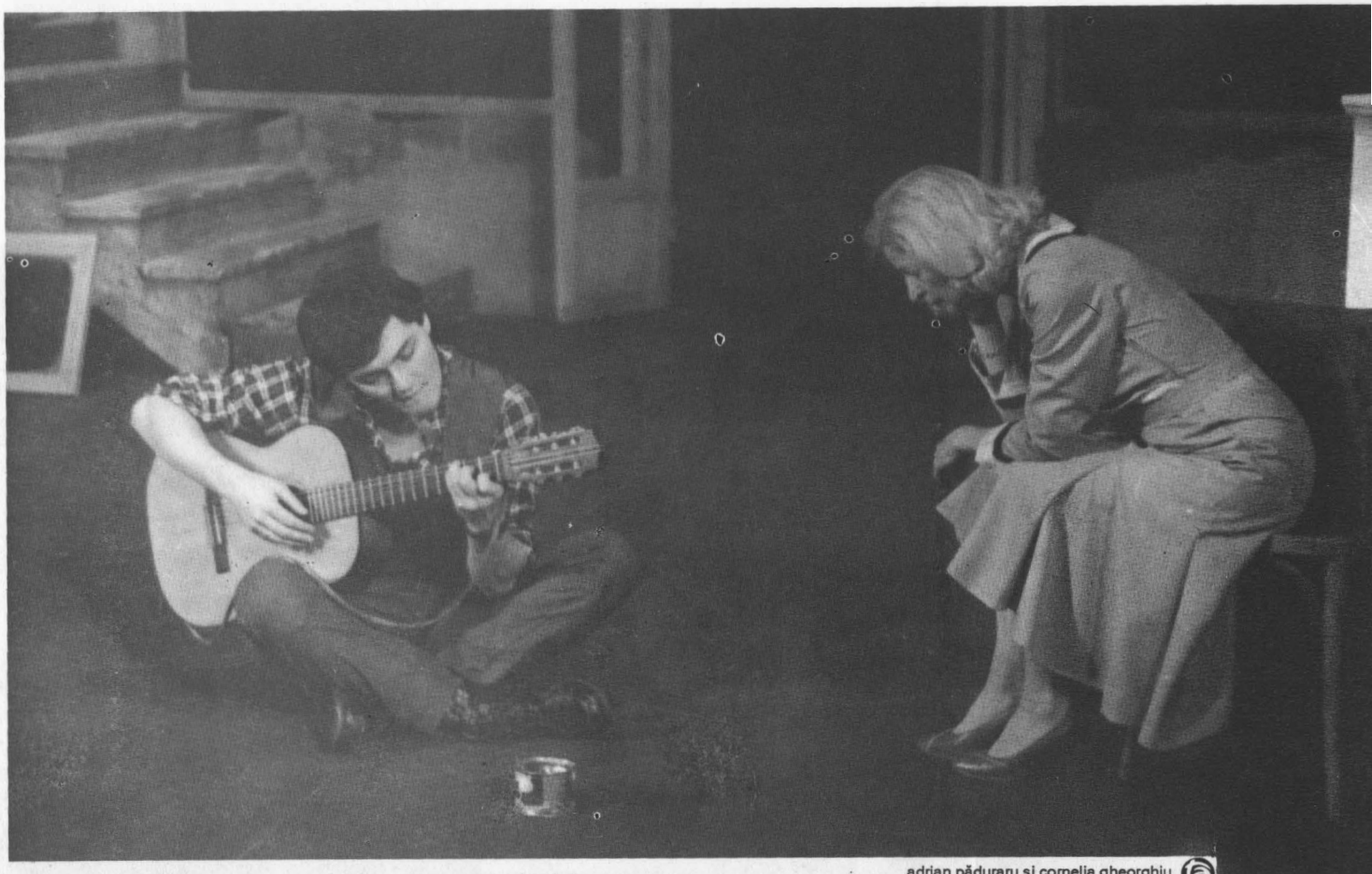
Opțiunea pentru această piesă proastă este de neînțeles. Talentul actorilor n-a făcut decît să agrementeze, prin intervenții personale, o sălcie "expunere de adevăruri". La fel, finețea regizorală a amplasării personajelor în scenă și jocul sus-jos. La fel, muzica excelentă a lui Marius Popp și execuția instrumentiștilor.

La ce bun atîta energie pompată într-un text mort? Cu riscul de a părea avocatul unei cauze personale, voi spune că regizorii își caută departe, prea departe, textele de care li se pare că au nevoie. S-au jucat pînă în prezent la noi două texte ale unei doamne din Anglia care n-are nici un pic de talent. Se joacă acum neizbutita și prăfuita "dramă expresionistă" a obscurului Borchert.

Eforturile eroice ale lui Marcel Iureș și ale Torei Vasilescu în primul rînd, împreună cu colegii lor care merită, toți, evidențierea noastră, sînt demne de texte mai dificile. Nu putem ști cine a optat pentru **Afară, în fața ușii**. Dacă este alegerea regizorului, trebuie să ne mirăm, căci tema substanțială nu se poate releva cu nici un chip într-o piesă atît de subțire textual, și orice truc profesional arată lipit cu scoci gălbui. Ca să nu mai vorbim de actorii care n-au avut ce juca. Doar orchestra a avut ce cînta și regizorul Mihai Măniuțiu a folosit-o cît se poate de bine (scena cu Marcel Iureș luat în "șuturi" de saxofon, trombon, trompetă sugerînd și lupta cu valurile Elbei este o găselniță grozavă ca și impresarul-general) dar numai cu atît nu vine lumea la teatru.

Pe scurt, posibilitățile tuturor protagoniștilor fiind cu mult peste text se cheamă că n-am avut ce vedea. Niște forțe, dacă există (regizorale, muzicale, actoricești) trebuie văzute în confruntare cu o ofertă mai dificilă și mai miezoasă. Altfel, în loc să ne invite la un meci, Teatrul "Bulandra" ne poftește să-l vedem pe liderul **top-tenis** bătînd mingea la zid. Trebuie neapărat ca directorul general al teatrului să-i învețe pe colaboratorii săi de la secretariatul literar cum este cu mingea, zgura și zidul. Altfel, Sala "Toma Caragiu" va rămîne tristă și pustie. "C-așa-i în tenis"!

■ HORIA GÂRBEA



adrian păduraru şi cornelia gheorghiu

# INFERNUL DIN NOI ÎNŞINE

NAŢIONAL IAŞI

**ORFEU ÎN INFERN de Tennessee Williams • Teatrul Naţional "Vasile Alecsandri" din Iaşi • Data premierei: 31 ianuarie 1991 • Regia: Irina Popescu Boleru • Scenografia: Rodica Arghir • Distribuţia: Cornelia Gheorghiu (Lady Torrance), Adrian Păduraru (Val Xavier), Adrian Tuca (Jabe Torrance), Georgeta Burdujan-Păduraru (Carol Cutrere), Ada Gîrţoman (Wee Talbott), Constantin Avădanei (Şeriful Talbott), Silvia Popa (Beulah Binnings), Puşa Darie (Dolly Hamma), Emil Coşeru (David Cutrere), Ruxandra Bucescu (Sora Porter), Gelu Zaharia (Pee Wee Binnings), Aurelian Bălăiţă (Dog Hamma), Doina Deleanu (Un Indian).**

Un infern social sau un infern psihologic? O lectură actuală a piesei lui Tennessee Williams e posibilă şi dintr-un unghi şi din celălalt, polivalenţa textului decurgînd din valoarea lui literară deosebită. Mai mult chiar, cele două unghiuri de perspectivare a materiei dramatice se pot interfera şi se pot determina reciproc; pornind însă pe această cale, putem cădea uşor în capcane, în care operează concepte devenite anacronice.

Este neîndoielnic faptul că orice regizor de azi, formulîndu-şi un punct de vedere asupra piesei, va acorda prioritate dramei psihologice şi va dezvălui scenic infernul interior al lumii acuzate de dramaturg. A scăpa prilejul unui spectacol în care **Infernul din noi înşine** poate fi dezvăluit în termeni atît de fermi cum ne îngăduie textul lui Williams, ar fi un păcat de neiertat. Irina Popescu Boieru, tînără regizoare care s-a impus, la Iaşi, cu spectacolul ei de debut (**Şase personaje în căutarea unui autor**) pare a fi fost hotărîtă să urmeze acest drum, dar nu şi-a luat toate măsurile care să-i asigure reuşita. În primul rînd, nu au urmat-o toţi actorii. Doar Cornelia Gheorghiu, interpreta principală, în Lady Torrance, scormoneşte adîncurile sufleteşti ale personajului, căutînd acolo motivaţii şi refugii. Şi bine face, pentru că, în exterior, i-ar fi fost mai greu să uzeze de argumente convingătoare, fizicul ei firav, afectat şi de un accident suferit înainte de premieră, obstrucţionînd-o evident. Lady Torrance este, în viziunea actriţei (şi, desigur, a regizoarei), o fiinţă devastată sufleteşte, care încearcă o reechilibrare în acest plan şi nu în cel erotic-exterior. De aceea, îl priveşte pe Val Xavier nu atît ca pe bărbatul în stare să-i redea bucuriile de care a fost frustrată de un soţ insuportabil şi neputincios, ci ca pe un punct de sprijin interior; fascinaţia care o exercită Val asupra ei este (ar trebui să fie) taina ce-i determină renaşterea. El aduce o frumuseţe inefabilă şi o puritate cu totul inedită în infernul existenţei ei. Adrian Păduraru însă mizează excesiv pe alura lui de tînăr agreabil, cuceritor, fără a izbuti să producă amorsarea psihologică necesară. Se produce astfel o ruptură esenţială în unitatea spectacolului, actriţa neprimind răspunsuri la tentativele ei de a juca dramă psihologică. Merg pe această linie, însă, alţi doi interpreţi: Adrian Tuca - al cărui Jabe Torrance e o adevărată aripă a diavolului, un spirit malefic, închis de actor într-o mască imobilă şi crudă - şi Ada Gîrţoman, care o întruchipează pe Wee Talbott ca pe o fiinţă bîntuită de viziuni şi căutînd salvarea, şi ea, în preajma aceluiaşi Orfeu care e Val Xavier. Poate că tot aici ar trebui amintită şi foarte buna prestaţie a Georgetei Burdujan-Păduraru, deosebit de sinceră şi dinamică în rolul Carol Cutrere, personaj agreabil ca prezenţă scenică şi frumos iluminat din interior.

Celelalte personaje se înscriu în linia exterioară a spectacolului, formînd cadrul, peisajul social, care absoarbe şi acoperă, din păcate, excesiv fiorul existenţial, diluîndu-l în avalanşa relaţiilor şi întîmplător mărunte, ceea ce lasă o impresie de lucru fie nefinisat, fie insuficient stăpînit regizoral. Impresia e sporită de scenografia Rodicăi Arghir - surprinzător de simplistă, de nepoetică (în ciuda generozităţii textului sub acest aspect), fără a oferi spectacolului şansa necesarei organicităţi.

■ ŞTEFAN OPREA

# UN PAS ÎNTÎRZIAT

"ODEON"

**OPERA RÎNJETULUI (după OPERA CERŞETORILOR de John Gay) de Dario Fo • Traducere de Angela Ioan • Teatrul Odeon • Data premierei: 30 noiembrie 1990 • Regia: Dragoş Galgoţiu • Decorul: Lavinia Drişcu • Costume: Sanda Mitache • Muzica: Nicu Alifantis • Distribuţia: Marian Râlea (Macheath Messer), Florin Călinescu (Geremia Peachum), Mircea Constantinescu (Doamna Peachum), Camelia Maxim (Polly Peachum), Irina Mazanitis (Jenny), Gelu Niţu (Robin Lockit-Latrină), Ion Anghel (Reverendul Paddington), Virginia Rogin (Diana Trapy), Niculae Urs (Ned Raff), Constantin Cojocaru (Ben-Palo), Laurenţiu Lazăr (Jimmy-Tic), Florin Dobrovici (Harry-Padd), Carmen Tănase (Suckey), Angela Ioan (Lucy Lockit), Mircea N. Creţu (Gardianul Smith), Mugur Arvunescu (Sleem), Oana Ştefănescu (Bob), Adrian Vişan (Tony).**

De multe a fost lipsit teatrul românesc în anii din urmă. Experienţe care trebuiau consumate şi nu s-a putut, încercări noi în expresivitatea teatrală care au rămas în amintire, regretul după un teatru necanonic, un teatru care să determine amplificarea percepţiei publicului, şi multe altele. Între acestea, o "nostalgie" persistentă a fost aceea a musicaluiui, structurat, gîndit ca atare şi nu doar ca un teatru în "proză" comentat, ilustrat muzical.

Gîndurile de mai sus mi-au fost evocate de spectacolul realizat ia Teatrul Odeon (sala de la Podul Grand). **Opera rînjetului** de Dario Fo (după celebra **Beggar's Opera** de John Gay) este opţiunea regizorului Dragoş Galgoţiu şi a unui colectiv de la Teatrul Odeon. Originalul englez, care datează de pe la 1728, a fost o sursă pentru spectacoiogia contemporană, Brecht, la rîndu-i, raportîndu-se direct la ea în **Opera de trei parale**.

Ca şi ia vremea sa, şi astăzi originalul sau creaţiile sugerate de acesta conţin promisiunea unei lumi "exotice". Ceea ce în epocă a fost resimţit ca atracţie pentru un mod ilicit de a exista, azi a devenit o realitate a societăţii civilizate. Proxeneţi, tîrfe, borfaşi roiesc în piesa lui Dario Fo, guvernaţi de legi nescrise, dar cu atît mai dure ale unei convenţii stabilite de cuplul Peachum.

Din punct de vedere scenic, amplasarea spaţială a decorului produce - în condiţiile sălii de la Podul Grand - o repartiţie destul de acceptabilă a obiectelor scenice, deşi, adesea, senzaţia de pustiu e evidentă. Piesa centrală a decorului, o înaltă construcţie din lemn înfăţişată prin rotire, în secţiune, etajată şi cu mai multe alveole, presupune, în chiar timpul acţiunii, manevre destul de inelegante, chiar dacă fundalul muzical pare a atenua senzaţia. Regizorul foloseşte şi părţile laterale ale scenei unde, pe structuri metalice, actorii, unii dintre ei, vor evolua în diverse regimuri de lumină şi muzică.

Ceea ce nu îmi apare clar în acest spectacol este, ca în arhitectură, trecerea de la concepţia de pe hîrtie, de pe plan, în chiar realitatea construcţiei care ar fi urmat să pulseze de o viaţă cu trăsături specifice. Formă a teatrului muzical, opera rock - cum cred că a dorit să realizeze Dragoş Galgoţiu cu **Opera rînjetului** - şi-a etalat, în timp, în spaţiul britanic şi american, de pildă, modalităţi specifice de expresivitate scenică pornind de la calităţi evidente ale unui grup actoricesc apt de performanţe în această direcţie.

Ceea ce am văzut la Teatrul Odeon îmi apare ca un pas întîrziat, o experienţă care ar fi trebuit să se producă mai demult de n-ar fi fost vremurile cum au fost. Pe de altă parte, încerc regretul că pasul acesta odată făcut, n-a putut evita o desuetudine a mijloacelor artistice puse în lucru. O intenţie caracterizantă, de pildă, la nivelul costumelor unor personaje precum Geremia Peachum sau Doamna Peachum, ale altora din lumea interlopă rimează destul de anevoios cu o dinamică scontată a desenului coregrafic. Structurile lemnos-metalice ale unor părţi din decor, anemiate de amploarea spaţiului scenei, lasă prea mult loc inerţiei unor personaje. Raporturile între scenele de grup şi solo-uri sînt iarăşi, cu puţine excepţii, anevoioase. Muzica lui Nicu Alifantis, compozitor de talent al scenei teatrale, dacă ar fi să nu tresărim la durităţi de limbaj, se aude, datorită condiţiilor tehnice ale benzii, nesatisfăcător.

În chiar aceste condiţii, prin care regizorul Dragoş Galgoţiu a încercat angrenarea unui grup actoricesc într-o lucrare scenică dificilă din start, unele valori de interpretare răsar ici şi colo făcîndu-mă să regret încă o dată un anume anacronism al mijloacelor revelate de spectacolul de la Odeon. Interpretarea lui Marian Râlea (Macheath) este încă nedesprinsă dintr-o redundanţă a propriilor posibilităţi artistice. Componenta coregrafică a rolului, impunînd ineditul posturii actorului, este cariată de procedee pe care actorul le-a mai folosit. Şi faptul acesta nu e în beneficiul actorului. Surprinzătoare, la prima vedere, apariţia lui Florin Călinescu în Peachum, după un timp devine trenantă prin grotescul motivat inegal pe toată lungimea rolului. Unele scene realizate împreună cu Mircea Constantinescu (travesti în doamna Peachum) sînt mai reuşite, deşi intenţia apăsată a travestiului atrage atenţia mai degrabă asupra tehnicii de compoziţie decît asupra rostului artistic. În populaţia scenică, destul de numeroasă, se detaşează o anume ingenuitate în rolul Polly a Cameliei Maxim, dar şi verva Irinei Mazanitis în Jenny.

În afara unor scene de grup, unii interpreţi au puţine lucruri de făcut în scenă. Putem admira prezenţele unor actori precum Oana Ştefănescu sau Carmen Tănase, Laurenţiu Lazăr sau Gelu Niţu dar aceasta nu suplineşte rarefierea sarcinii artistice în cazul lor. Pentru publicul bucureştean, spectacolul realizat la Odeon de Dragoş Galgoţiu şi colaboratorii săi, Lavinia Drişcu (decorurile), Sanda Mitache (costume) şi Nicu Alifantis, prezintă interesul, cred, al unei experienţe care, chiar în condiţiile dificile de acum din teatrul nostru, nu a presupus un calcul exact, tehnic şi artistic.

■ MARIAN POPESCU

foto: dorin stanciu

mircea constantinescu, camelia maxim şi florin călinescu

# VIAȚA CA O PETRECERE

**GARDEN PARTY, de Vaclav Havel • Traducerea: Jean Grosu • Teatrul Național dinTimișoara • Data premierei: 11 decembrie 1990 • Regia: Ștefan Iordănescu • Scenografia: Petre George și Mihaela Păcuraru • Muzica: Ildiko Fogaraszy • Mișcarea scenică: Alina Ilie • Distribuția: Armand Calotă (Hugo Pludek); Sandu Simionică (Oldrich Pludek); Aurora Simionică (Bozena Pludkova); Cristian Cornea (Petr Pludek); Alina Seculanu (Amalka); Romeo Bărbosu (Pîlzak); Horia Ionescu (Secretarul); Mălina Petre (Secretara); Eugen Moțățeanu (Directorul).**

Timișoara, flacără înainte mergătoare, a visat și premiera pe țară a piesei scrise de Vaclav Havel în 1963, **Garden Party**, dar a devansat-o Teatrul din Piatra, cu un ceas mai devreme - cum ar spune poetul Beniuc.

**Garden Party** ni se înfățișează la lectură ca un (alt) soi de **Cîntăreață cheală**: absurdul în redingotă socialistă. Odată, poate, vom medita pe îndelete asupra specificității absurdului în diversele țări (foste) socialiste și asupra diferențelor dintre teatrul absurd occidental și cel socialist (strecurat înainte tiptil și cu intermitențe, din 1990 absurdul tropăie în cavalcadă pe la noi). Acum, în fuga pixului, condensăm: haosul din **Cîntăreața cheală** nu are nici o fisură, deriziunea nu lasă nimic neatins, iar partea omului, acolo, în Occidentul lui Eugen Ionescu, este neantul; în spațiul nostru, la un D.R. Popescu, atunci cînd într-o piesă este vorba despre Cezar, cezarul poate fi "măscăriciul piraților", însă cînd personajul principal este desprins din panteonul larilor naționali, Dromichaites nu mai poate fi decît un înțelept, pe cît de iscusit pe atît de hîtru; în memoria personajelor lui Beckett speranța este o realitate dislocată, după cum memoria însăși este evanescentă; la omul lui Mrozec, agasantă și ridicolă este mania dezgustătoare de a spera.

La Havel, absurdul nu-l decît o mașinărie de vorbe pentru a se vicleni cu neantul - absolut negativ, înfruntat și refuzat. Viața apare ca o "garden party", petrecere în grădină - iar distracția, obligatorie, constă în... discuții. Natura "discuțiilor" sociale este prefațată și sugerată de zicerile zănatice, "crazy", din familie. Instruindu-și fiul, pe Hugo, pentru viață, tatăl Pludek năruie peste el sumedenie de formulări trăsnite: "De ce să ne băgăm nasul în lemne, cînd pînă și cintezoiul cîntă singur" etc. Băgăm de seamă repede că, departe de a se constitui în aporii impenetrabile, paradoxurile pludokiene (care nu îl au nicidecum în vedere și pe celălalt fiu, Petr - "intelectual burghez", rușinea și spaima familiei) transcend absurdul și ancorează în realitatea celui mai cras conformism: "Cînd se strigă Iaroș, răspunde Iaroș, și despre asta-i vorba". În fine, petrecerea ar fi, chipurile, însuși miezul conflictului (de sorginte absurdă): lupta dintre Serviciul de deschideri și Comitetul de lichidare. Iarăși ne dăm seama că toate acestea nu constituie decît mediul în care evoluează Hugo - frazeologie demagogică, vorbărie goală, non-sens, limbă de lemn. Lucid și duplicitar, Hugo va depăși cu mult lecția de conformism a tatălui, de plutire lină în sensul curentului. La sfîrșitul traseului său de inițiere în grădina tuturor ipocriziilor și putreziciunilor umane, el va cuceri grădina și va deveni zeul petrecerilor. Atunci, firește, va lichida Comitetul de lichidare și Serviciul de deschideri și el, supremul, va înființa, pe ruinele lor, Comisia centrală de deschideri și lichidare. Așadar, "garden party" sau viața ca sărbătoare e metafora vieții ca simulacru, iar autorul acestei piese absurde dizolvă, pînă la urmă, absurdul în satira feroce a birocratismului și formalismului care mutilează existența în socialism.

Embleme ale socialismului guvernează și spectacolul Teatrului Național din Timișoara: steaua roșie domină fundalul, într-o stranie compoziție cu "omul davincian", tot pictat, peste care se suprapune cocoțat la înălțime, între capetele sculptate ale lui Marx și Lenin, Eugen Moțățeanu (Directorul), alcătuind de-a valma nu atît un tablou vivant, cît, mai ales, o bizarerie manieristă - imaginată de scenografii Petre George și Mihaela Păcuraru - sugerînd mortificarea într-o falsă grandoare; casa familială e subsol, iar pavilioanele grădinii sînt garduri cu sîrmă ghimpată, transformabile în cuști încrustate cu seceră și ciocan; albul costumelor sugerează uniformizarea în neant, după cum funiile încîlcite peste ele corespund plasei de sîrmă din care sînt alcătuite cuștile. În această ambianță, se va vedea, "omul davincian" a involuat în zoomorfism.

Dar, atenție! Spectacolul lui Ștefan Iordănescu nu este deloc istoricizat. Și nu pentru faptul, cum destul înclină să creadă, că nimic nu s-a schimbat în planul realului. Ci pentru că, în plan estetic, regizorul reabsurdizează ceea ce autorul însuși a încercat să dizolve, dînd amplitudine mizeriei umane, cu tot cortegiul de conformisme, disimulări și manipulări. Toată această nebunie, care generează și consumă dresajul, ni se revelează într-un stil oniric: de la "desfășurarea în infern" a poștăriței Amalka (Alina Secuianu) - în chip de păpușă de porțelan care dansează, rostindu-și textul cantabil, pe fondul unei muzici suave - la dansul erotic, derizoriu și chinuit, al perechii Horia Ionesu- Mălina Petre, întruchipînd admirabil stadiul ultim al degradării umane, și pînă la scenele din final, cînd cele două spații devin unul singur iar personajele (cu excepția părinților îmbătrîniți și deveniți niște umbre ale conului Leonida și Efimiței) mișună sub voaluri, de unde ies ca niște stafii, după cum tot ca o stafie persistă în fundalul umbros steaua roșie și omul zoomorf. Festivalul nimicniciei și abjecției continuă!

Horia Ionescu și Mălina Petre joacă pregnant stupiditatea, elanul ridicol și furia repede înecată, stupoarea și neputința. O mască mută, sperietoare de ciori printre foi tipărite - așa îl deslușim, prin ochii sociali ai părinților, pe intelectualul lui Cristian Cornea. Șeful ipostaziat de Romeo Bărbosu, sugerează ingenuitatea ridicolă a demagogiei, cu treceri iuți la agresivitate. Directorul lui Eugen Moțățeanu, molatic și greoi, contrastează cu ritmul de marș din grădina petrecerilor. Mai șterși sînt părinții în actul I, nu doar prin recursul la clișee, cî mai ales prin inaderența la text, rostirea lui Sandu Simionică rămînînd inaccesibilă urechilor noastre. Armand Calotă, în Hugo, se mișcă dezinvolt și sigur pe sine, comentînd cînd este cazul și autocomentîndu-se, ca unul care face jocurile pe marea scenă a disimulărilor umane.

**Garden Party** la Timișoara, chiar dacă are lipsuri, impune un stil.

■ **ION CALION**

Armand Calotă

CHIȘINĂU

# ȘTAFETĂ REGIZORALĂ

**NĂPASTA de I.L.Caragiale • Teatrul Național "Mihai Eminescu" din Chișinău - Sala "Studio" • Data premierei: 12 ianuarie 1991 • Regia: Florin Zamfirescu • Scenografia: arh. Virgil Luscov • Distribuția: Boris Bechet (Dragomir); Constantin Adam (Gheorghe); Vitalie Russu (Ion); Elisabeta Berco (Anca).**

Actuala sală "Studio" a Teatrului Național "Mihai Eminescu" din Chișinău nu-i tocmai ușor de găsit. Se află pe St. Alexandru cel Bun nr.59, în "Casa actorului", dar e lipsită de firmă și de un afișaj corespunzător, încît e aproape de mirare că în ea se strîng totuși vreo sută de oameni, dispuși să vadă **Năpasta** lui Caragiale, programată cam de două-trei ori pe săptămînă. Un punct de interes îl constituie desigur și "regia de la București", în care întreaga suflare teatrală românească din Chișinău și-a pus mari speranțe. La **Năpasta**, inițial, regia trebuia să fie semnată de Alexa Visarion, autorul montării de referință a acestei piese la Teatrul Giulești și al filmului, realizat cam cu aceiași actori în rolurile principale. Începută de Alexa Visarion, regia spectacolului de la Chișinău a fost preluată apoi de Florin Zamfirescu, interpretul lui Ion, atît în spectacolul amintit cît și în film. Iar scenografia, în tonalitatea sobră și austeră a montării, a fost semnată de arh. Virgil Luscov.

Teama de a asista la "același" spectacol mai vechi al lui Alexa Visarion, "adaptat" la posibilitățile unor actori de un "gabarit" profesional cu totul diferit, ne-a fost spulberată încă de la primele replici. Chiar dacă, în datele ei fundamentale, montarea beneficiază de experiența acumulată de Florin Zamfirescu în lucrul cu Alexa Visarion, la realizarea spectacolului giulestean și apoi a filmului, reprezentația de la Chișinău reușește să fie efectiv de sine stătătoare, avînd propria-i atmosferă, propriul ei mod de "a spune" și ceea ce e dincolo de cuvinte. Laconismul expresiei scenice nu-și refuză - în viziunea lui Florin Zamfirescu - un constant fior poematic, făcînd posibilă o paradoxală apropiere a "vendettei" de matricea unei sensibilități mioritice. Biografismul este sacrificat arhetipalului, nimeni nu poate ieși din labirintul vinei tragice, călăuzind halucinant pașii eroilor. Pasionalitatea nu mai e cauza, ci doar condiția dramei. Iar zbaterea oamenilor își urmează atemporal cursu-i ineluctabil. Se înțelege că o astfel de redimensionare a dramei avea nevoie de mari actori, iar meritul lui Florin Zamfirescu este și acela de a ni-i releva ca atare.

O "sărăcire" voită a mijloacelor de expresie, compensîndu-se prin forța dramatică mocnită, gata oricînd să irumpă, caracterizează jocul, parcă dăltuit în stîncă, al Elisabetei Berco în Anca. Vitalie Russu, artist al poporului din Moldova, pare pregătit de o viață pentru această crucială întîlnire a sa cu Ion nebunul, restituindu-i personajului întregul fond de umanitate ultragiată prin vicisitudinea vremurilor și hainía oamenilor. Truculența efectelor e subordonată desenului interior, riguros în configurarea unei ireparabile nedreptăți, ce nu-și mai poate afla nici măcar alinarea.

Viguroasă, tranșantă, poate nu întotdeauna suficient nuanțată, dar convingătoare prin patosul pătimiriI, e descifrarea lui Dragomir de către Boris Bechet. Nu e în general distonantă nici prezența lui Constantin Adam în Gheorghe. Regizorul a renunțat la figurația sătenilor din final, presupunîndu-le doar prezența, în afara scenei. Ceea ce, desigur, n-ar fi deranjat, dacă nu s-ar fi produs și o oarecare scădere a tonus-ului reprezentației, tocmai în acest final. De altfel, perfectibil.

Fără să fie o personalitate a regiei românești, Florin Zamfirescu a lucrat cu sîrg și tenacitate, punînd o temelie trainică, de autentică responsabilitate profesională, la edificiul lăuntric al revitalizării Teatrului Național din Chișinău. Spectacolul poate fi jucat cu fruntea sus nu numai la el acasă, ci pretutindeni în țară. Iar teatrul din Chișinău are nevoie, acum, în primul rînd, de acest lucru.

■ V. P.

# TRANSPARENȚA PARABOLEI

CHIȘINĂU

**CERVUS DIVINUS de Ion Druță • Teatrul "Luceafărul" din Chișinău • Data premierei: 27 ianuarie 1991 • Regia: Ioan Ieremia • Scenografia: Viorel Penișoară Stegaru • Ilustrația muzicală și mișcarea scenică: Ion Ardeal Ieremia • Distribuția: Valeriu Țurcanu (Șeful); Andrei Soțchi (Adjunctul); Paulina Zavtoni (Secretara); Maria Doni (Odochia); Victor Ciutac (Ghiță); Efim Lazarev (Talpă); Gheorghe Pîrlea (Ceafă); Vasile Constantin (Directorul școlii, Țurcanu); Pavel Iațcovschi (Tov. Vasile); Speranța Cocîrlă (Cefuleasa); Vladimir Zaiciuc (Negrîș); Andrei Moșoi (Rotaru); Spiru Haret, Alexandru Aristin-Cupcea (Milițienii).**

La sfîrșitul lunii ianuarie '91, Teatrul "Luceafărul" din Chișinău - la temelia căruia s-au aflat strădaniile regizorului Ion Ungureanu, actualul ministru al culturii din Republica Moldova - și-a sărbătorit cei 30 de ani de existență. O existență zbuciumată, pîndită de riscul deportărilor sau al auto-exilării moscovite, o existență cu perioade realmente eroice și altele inevitabile, de stagnare, mai presus de toate o existență-simbol pentru tot ceea ce a însemnat și înseamnă rezistența românilor din Moldova la politica imperială, de deznaționalizare și necondiționată supunere. Sărbătorirea merita deci un spectacol reprezentativ, care să reamintească drumul parcurs și să-l prefigureze pe cel de urmat, dînd totodată adevărata măsură a posibilităților trupei, aflată în căutarea unor contacte fertile cu regizorii români din țară. (O primă tentativă, aducînd pe afiș semnătura regizorului Dumitru Lazăr-Fulga, de la Bacău, la **Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă** de Horia Lovinescu se soldase cu un incontestabil eșec, pentru care actorii moldoveni n-aveau de altfel nici o vină). Trebuia găsită deci o piesă consonantă cu starea de spirit a publicului și un regizor capabil să înțeleagă acest lucru, gîndindu-și montarea în contextul social-politic dat, nu în afara lui și deci independent de public. Această dublă alegere, a piesei și a regizorului, se dovedește de astă dată fericită, montarea lui Ioan Ieremia cu **Cervus divinus** de Ion Druță aducînd producția Teatrului "Luceafărul" din Chișinău în circuitul valoric național al vieții noastre teatrale.

Ca şi celelalte piese ale lui Ion Druţă (dintre care, la noi, s-au jucat pînă acum doar **Casa mare**, **Păsările tinereţii noastre** şi **Sfînta Sfinţelor**), **Cervus divinus** are o puternică înoăcătură simbolică, un dramatism declarat, ce se adînceşte cu fiecare nouă scenă şi se răspîndeşte parcă în cercuri concentrice, antrenînd zone tot mai largi de semnificaţie. Anecdotica propriu zisă se dovedeşte treptat doar osatura unei parabole tulburătoare, născută din durerea unui neam pîngărit, căruia i s-a zmuls odată cu credinţa în Dumnezeu şi credinţa în sine. Redobîndirea lor, deja puţin probabilă, pîlpîie totuşi ca lumina unei candele, adăpostind un sîmbure de speranţă.

Aşadar, în clădirea unei foste mînăstiri, în care funcţionează acum, ca vai de lume, o şcoală-internat pentru copii handicapaţi, comisia de specialişti (securişti) sosită de la Chişinău anchetează oamenii locului, chipurile pentru depistarea existenţei unui exemplar de "Cervus divinus" în zonă. E interesată însă mai mult de felul în care gîndesc, de gradul lor de supunere, "testul" principal constituindu-i acceptarea condiţiei în care au fost aduşi. Altfel spus, oferindu-li-se ca material documentar nişte planşe ale unor jalnice mîrţoage (umbre acuzatoare ale cailor de odinioară), sătenii ar trebui să vadă şi să recunoască în ele - în pofida realităţii - chiar exemplare de Cervus Divinus. Li se cere, cu alte cuvinte, să admită că trăiesc în cea mai bună dintre lumile posibile, cînd de fapt mizeria lor materială şi mai ales prăbuşirea morală sînt de nedescris. În radiografierea laşităţilor de tot soiul la care basarabeanul a fost constrîns să recurgă pentru a putea măcar să supravieţuiască dacă nu să trăiască, dar şi în sondarea resurselor de puritate şi credinţă ascunse cu grijă în tainiţele sufleteşti ale omului simplu, arta lui Druţă atinge culmi de relevanţă a naturii umane, amestecul de comic şi tragic, de sarcasm, virulenţă pamfletară, patetică revoltă şi sfîşietoare rostire a durerii conferindu-i unicitatea de ton în ouprinsul literaturii noastre dramatice şi nu numai. Strict compoziţional, piesa nu e scutită de unele lungimi, revers al digresiunilor şi divagaţiilor prozatorului, ce-i drept niciodată lipsite de o semnificaţie proprie, obstaculînd însă fluenţa scenică a reprezentării.

Ioan Ieremia a "sacrificat" multe dintre aceste meandre ale discursului dramatic, lăsîndu-ne să regretăm uneori pierderea unor nuanţe, dar obligîndu-ne să luăm act şi de originalitatea montării sale, constînd într-o "dură" lectură a piesei, cenzurarea efluviilor sentimentale dovedindu-se benefică relevării liniilor de forţă ale parabolei, cărora le-a dat pregnanţă scenică. Dacă "duritatea" de care vorbeam ar fi acţionat şi în sensul unei mai drastice cenzurări a efectelor comice din jocul unor actori, montarea n-ar fi avut desigur decît de cîştigat în rigoarea şi percutanţa imaginii scenice, subordonate gravităţii de fond a chestiunilor aduse în discuţie. Oricum, "tăietura" regizorală are siguranţă şi forţă, simţi că ştie ce vrea şi îşi asumă transparenţa parabolei, construind chiar, în prelungirea sensurilor acesteia, proiecţii halucinatorii, groteşti, de un outremurător fior tragic. În final, copiii handicapaţi - presupuşi în piesă a se afla în spatele zidurilor - sînt aduşi în scenă, maturizaţi şi îmbătrîniţi chiar în mînăstirea deturnată de la rosturile-i firesti la condiţia de puşcărie, valenţele simbolice ale acestei părăsiri a credinţei, care nu mai poate zămisli decît monştri, impunîndu-se cu o dureroasă acuitate. Citită în această cheie, piesa îşi relevă valoarea-i emblematică pentru o stare de fapt, iar spectacolul, ca o răstignire, devine mărturisitor pentru toate sinicliile îndurate întru credinţă.

Echipa de actori de care avea nevoie spectacolul şi pe care reuşeşte s-o etaleze teatrul din Chişinău în acest moment al revigorării activităţii sale e realmente impresionantă. Invitat în reprezentaţie, Victor Ciutac (Ghiţă) are în primul rînd acea înrădăcinare în glie, care e indispensabilă personajului său exponenţial. Cuţitul a ajuns la os, sfruntata ruşinare din jur, care i-a batjocorit toată viaţa, a depăşit de mult marginile răbdării, şi - cu orice risc, un risc pe care de altfel şi-l asumă conştienti - omul îşi lasă să vorbească durerea. E poate prea patetic pe alocuri, dar cum ar mai putea fi altfel? Interpretarea rugăciunii din final - adevărată perlă dramatică a lui Ion Druţă - ne-a reamintit că "nasc şi la Moldova oameni", dintre care unii sînt chiar Actori. Odoohia, stoarsă de muncă şi îndepărtată de viaţă de la orice bucurie, devenind o măturăă arţăgoasă dintr-o mîndreţe de fată veselă şi zglobie, e şi ea un personaj simbolic, o icoană a durerii în care se poate privi Moldova de dincolo de Prut. Îi dă viaţă, cu forţă dramatică şi cu pregnant relief scenic, schiţat cu concizie, valoroasa actriţă Maria Doni. Unele sonuri, monocorde, par să nu ţină totuşi numai de compoziţia rolului, oricum temeinică şi de reţinut.

"Comisia" e bine definită atît în datele comune cît şi în cele particularizatoare ale celor care o compun: Şeful lui Valeriu Ţurcanu nu duce lipsă de îngîmfare, insolenţă şi grobianism, Adjunctul lui Andrei Soţchi are violenia şi versatilitatea celui care parvine cu orice preţ, Secretara conturată în tuşe mai groase de Maria Zavtoni e departe de a fi uşă de biserică şi tocmai de aceea pune mai mare preţ pe salvarea aparenţelor. Efim Lazarev (Talpă) înţelege că pitorescul său personaj e mult mai deoît o pată de culoare, derivîndu-şi numele de la talpa ţării, drept care îşi compune personajul cu lumini şi umbre, înzestrîndu-l totodată cu o vitalitate menită să înfrunte sau să păcălească toate comisiile. Ceafă licheaua parvenită şi descurcăreaţă în orice împrejurare, un soi de rău necesar în condiţiile date, e schiţat cu aplomb, în tuşe poate prea apăsat caricaturale, dar eficiente, de Gheorghe Pîrlea, iar Cefuleasa, nedespărţita-i consoartă, îi prilejuieşte o savuroasă compoziţie comică Speranţei Cooîriă, actriţă de spontană şi durabilă priză la public. Mai sumar conturaţi rămîn Directorul şcolii (Vasile Constantin), Negriş (Vladimir Zaicluo) şi Tov. Vasile (Pavel Iaţcovschi). E convingător schiţat Rotarlu (Andrei Moşoi); milităenii imaginaţi de regizor pun lumea la punct, pătrunşi de importanţa funcţiei (Spiru Haret şi Alexandru Aristin-Cupcea), dovedindu-se utili atît în crearea atmosferei tensionate cît şi a momentelor de necesară destindere.

Colaborînd la realizarea spectacolului, scenografui craiovean Viorel Peniţoară-Stegaru a căutat să ofere, la rîndu-i, un cadru scenic prielnic decodării parabolei, zugrăvirea acestei mînăstiri în ruină permiţîndu-i oaze de rafinată picturalitate, în patinări crepusculare, dintre care va răsări, de după tabloul lui Stalin, care o maschează pînă în final, o superbă imagine a Maicii Domnului cu pruncul Iisus, într-o cromatică vie, puternică, voit neatinsă de trecerea timpului şi a urgisirilor sub care s-a aflat "bietul om, sub vremi".

Spectacol de anvergură ideatică şi percutantă expresivitate scenică, neilpsit totuşi de unele lungimi, distorsiuni de tonalitate şi ritm, **Cervus divinus** de Ion Druţă la Teatrul "Luceafărul", semnat de Ioan Ieremia, deschide un drum, iar importanţa acestuia depăşeşte consideraţiile strictei cronici teatrale.

■ VICTOR PARHON

# AMBIȚII SIBIENE

**MAESTRUL CÎNTĂREȚ de Frank Wedekind • Teatrul de Stat din Sibiu, secția germană • Data premierei: 17 ianuarie 1991 • Regia și decorul: Horațiu Mihaiu • Distribuția: Wolfgang Ernst (Gerardo), Kurt Conrad (Dühring), Cristina Țăranu (Miss Coeurne), Monika Dandlinger (Helene), Ernst Groh (Valetul), Kurt Markel (Liftierul), Gelu Potzoli (Directorul hotelului), Renate Nica (Isolda)**

Prezența, pe afișul unui teatru mic cum este cel din Sibiu, a unei piese de Wedekind e de natură să surprindă - ou atît mai mult ou cît ea vine după un Mrozec. Un asemenea repertoriu ne-ar putea face să credem că avem de-a face ou un teatru ambițios. Și, de fapt, ambiții chiar există la secția germană a teatrului; dar ele sînt dedicate, prin forța împrejurărilor, aproape exclusiv supraviețuirii. Cu toate astea, nu s-a recurs la soluția cea mai tentantă în astfel de situații - aceea a pieselor ușoare, a succeselor sigure. Pe lîngă dificultățile de tot felul, cei de aici au decis să lupte și cu un repertoriu aproape peste puterile lor, ceea ce le face cinste - atît lor, cît și publicului pe care speră să-l păstreze pe această oale.

La prima vedere, acest **Kammersänger** (= Maestrul cîntăreț - una dintre piesele cele mai puțin jucate ale lui Wedekind) pare un text ce nu ridică probleme deosebite; dar și de data aceasta aparențele înșeală. Mai mult chiar decît creația altor dramaturgi importanți, teatrul lui Wedekind presupune o bine precizată adîncime de "forare" a straturilor de semnificații, o rigoare deosebită a montării și un joc cît se poate de exact. De altfel, în această direcție merg și eforturile trupei sibiene, iar faptul că reușita rămîne doar parțială se datorează unor obstacole de nedepășit. Astfel, dacă nu mă înșel, numai doi sau trei dintre interpreți sînt actori profesioniști, regizorul este arhitect de meserie lar în teatru a lucrat pînă acum mai ales ca scenograf, decorurile au sosit în ultima clipă ș.a.m.d. Cu toate acestea, spectacolul are destule momente bune, are fluență și se găsesc, nu o dată, rezolvări interesante.

Surprinzător și inspirat este de pildă chiar începutul - de fapt, momentul dinaintea începutului propriu-zis: peste tăcerea spectatorilor așteptînd, nerăbdători, ridicarea cortinei, se "așează" o notă joasă (contrabas?), egală, vibrată insistent și monoton, ca în tradiția tibetană sau în anumite exerciții yoga. Aluzie wagnerizantă (maestrul cîntăreț urmează să-l joace pe Tristan), sugestie a unui element ce poate face parte din antrenamentul vocal al unui cîntăreț de operă, dar, înainte de toate, un mijloc binevenit de a-l tensiona pe spectator, de a-l întinde deliberat nervii, sensibilizîndu-l pentru piesa în sine. "Preludiul" acesta durează curajos de mult, dar publicul îl traversează mai bine decît mă așteptam. În sfîrșit, ni se dezvăluie o cameră aidoma (aș zice: **prea** aidoma) celei descrise de autor - de fapt, salonul unui apartament dintr-un hotel bun de pe la începutul secolului. Cu mișcări de o transparentă înoetineală (recomandată, și ea, de autor, menită, însă, alci, și să mascheze unele stîngăcii), valetul (Ernst Groh) împachetează lucrurile maestrului care se grăbește spre o altă metropolă europeană unde urmează să cînte și să frîngă inimi în chip de Tristan: rol pe care ar mai trebui să-l studieze în jumătatea de oră ce i-a rămas. Lucru ce se va dovedi irealizabil căci, anunțate de coșuri de flori și sticle de șampanie, admiratoarele pîndesc...

Cam așa începe, la Sibiu, ceea ce dramaturgul a numit o "confruntare între o inteligență brutală și niște pasiuni oarbe". Structural, piesa este un fel de menuet grav, în cursul cărula protagonistul schimbă, nu fără efort, partenerele (și un partener), într-o gradație ce culminează ou moartea Elenei. "Inteligența brutală" este Gerardo, "maestrul cîntăreț": actorul Wolfgang Ernst stabilește cu destulă ușurință un raport optim între posibilitățile sale de expresie și datele personajului. Rolul este cît se poate de dificil, cu replici lungi și presupune prezența personajului pe scenă de-a lungul întregului spectacol. Cea dintîi întruchipare a "pasiunii oarbe" este foarte tînăra Miss Coeurne. Gerardo încearcă să țină piept asalturilor ei, operînd o disecție lucidă a confuziei între artă și viață pe care ea o numește dragoste. Interpreta Cristina Țăranu se remarcă mai ales prin mobilitatea jocului ce compensează în bună măsură crispările datorate unui grad mai redus de familiaritate cu limba germană (totuși, fără efecte negative majore asupra rolului). Tot pasiunea l-a făcut și pe profesorul Dühring să-și dedice viața muzicii - și să și-o rateze. Convins încă de valoarea operei sale, își pune o ultimă speranță în Gerardo: dacă un cîntăreț de talia lui s-ar arăta dornic să interpreteze rolul principal, nimic nu ar mai sta în calea "salvării" sale. Dar, așa cum era de așteptat, Gerardo strîmbește prin a spulbera nădejdile lui Dühring. Kurt Conrad orează, în rolul acestuia, un foarte convingător "portret al artistului" (ratat) la bătrînețe. Prezență scenică impunătoare, Kurt Conrad aloăturează dinamica personajului din osolarea bine calculată între speranță și deznădejde, între umilință și demnitate, între perseverență și oboseală.

Ultima încercare de a umaniza această "inteligență brutală" o întreprinde Helene, ipostaza adultă a lui Miss Coeurne; pentru ea, menuetul acesta se dovedește fatal. În fața pasiunii ei, rutina lucidă a lui Gerardo eșuează. Jocul interpretei Monika Dandlinger anunță, încă de la primul schimb de replici, deznodămîntul. Neputincioasă atît în fața crudului Gerardo cît și a propriilor ei sentimente față de el, ea își pune capăt vieții ou pistoletul pe oare, după moda vremii, îl purta în poșetă... "Incidentul" neprevăzut îi desoumpănește timp de cîteva secunde pe Gerardo, oare se regăsește însă în momentul în care își dă seama că mai poate prinde trenul de Bruxelles...

Un inventar al scăderilor acestui spectacol mi se pare mai puțin important: faptul că actorii (unii, în devenire, la prima lor apariție) nu reușesc întotdeauna să găsească un mod plauzibil de a-și petrece timpul derulării unor replici mai lungi ale partenerilor e, desigur, remediabil. Nici regia nu a dus lipsă de idei (inspirate mi s-au părut și aparițiile coșmaresc- premonitorii ale unei Isolde rubensian-wagneriene) ce s-ar fi putut articula într-o viziune coerentă, convingătoare; i-a lipsit mai degrabă experiența tehnică necesară înlăturării unor stîngăcii ca aceea menționată mai sus (și ou oare nu s-ar fi confruntat, în cazul unei trupe ou experiență). Dar ceea ce cred că a împietat cel mai mult asupra nivelului acestui spectacol a fost o anumită "cumințenie" ce nu mi se pare determinată numai de complexele (și ele, sper, trecătoare) ale ansamblului: în teatru se poate (aproape) orice, în orice caz mult mai mult decît îndrăznesc ei să creadă. Un plus de nerv, de îndrăzneală, de "obrăznicie" nu poate avea decît efecte benefice. Căci premisele reușitei există. Pînă atunci, însă, principala reușită este însăși existența unui teatru german la Sibiu, adică a unor actori și a unui regizor care cunosc limba germană și a unui public care îi înțelege; și, îmi place să cred, îi iubește.

■ VICTOR SCORADEȚ

# ȘARMUL DANTELEI UȘOR ÎNGĂLBENITE

**DIVORȚ ÎN STIL ITALIAN de Eduardo De Filippo (după FILUMENA MARTURANO) • Teatrul Național din Cluj • Data premierei: 26 ianuarie 1991 • În românește de Florian Potra • Scenografia: Th.T.Ciupe • Ilustrația muzicală: Bucur Stan • Regia: Dorel Vișan • Distribuția: Melania Ursu (Filumena Marturano), Dorel Vișan (Dominico Soriano), Ion Marian (Alfredo Amoroso), Ligia Moga (Rosalia Sorllene), Anda Chirpelean (Diana), Vasilica Stamatin (Lucia), Petre Băcioiu (Michele), Marius Bodochi (Umberto), Radu Amzulescu (Ricardo), Dorin Andone, Octavian Lăluț (Avocatul Nocela)**

**Filumena Marturano** este una din acele drame comice, ori comedii duioase, cum vreți să le spunem, scrise de un "expert" al construcției dramatice așa-zis clasice, Eduardo De Filippo; e un text pe o temă de familie, spumos, cu răsturnări de situații spectaculoase, cu personaje centrale pregnante, care prilejuiesc actorilor o eternă seducție, fiindcă le pun în lumină valențele interpretative. E o piesă ușoară fără să fie bulevardieră, mai degrabă foarte umană și caldă, prin conflictul psihologic pe care-l propune, și asta o face, de aproape o jumătate de veac, să revină pe scenele lumii, (căci nu numai noi, românii, am dovedit oarece slăbiciune pentru ea), în pofida unui hallo ușor desuet. Fiindcă vorbește despre moravuri de mult apuse, și aici și aiurea, textul datează. Pentru că prilejuiește fermecătoare recitaluri actoricești, și pentru că gramul său de umanitate îl sensibilizează pe spectator, desuetudinea pare a intra, ea însăși, în acest joc paradoxal dintre scenă și sală, prin care publicul e mereu ispitit de teatralitate.

Mi-e greu, din aceste pricini, să comentez oportunitatea opțiunii repertoriale a Naționalului clujean. Aș zice că, mai degrabă, cel mai simplu comentariu e acela al publicului care inundă eleganta sală, fiindcă vrea să vadă doi mari actori și să iasă de la teatru înseninat. Reprezentația, a cărei direcție de scenă e semnată de Dorel Vișan, asta își și propune: un divertisment elegant, șampanizat, cu dialog rapid ca un schimb de pase la tenis, fără respirații care să creeze lungimi, într-un decor simplu și condensat (Th.T.Ciupe).

Firește, construită ca un duo cu acompaniament de orchestră de cameră, piesa - și bineînțeles și spectacolul - dă șansa Melaniei Ursu și lui Dorel Vișan să contureze personaje bogate sufletește și pline de patos. O feminitate ușor agresivă, de o inteligență acidă și de o viclenie benefică, motivată de dragostea maternă necondiționată, sînt trăsăturile pe care Melania Ursu le potențează în rolul Filumenei, cu o grație și o naturalețe binecunoscute. Dorel Vișan îl compune pe Dominico Soriano ca pe un viveur la amurg, orgolios cu măsură și egoist pînă cînd conștiința i se trezește, stăpînind și stăpînit de femeie nu atît instinctual, cît printr-o tandră și inconștientă sentimentalitate latentă. Dacă portretul Filumenei, în viziunea Melaniei Ursu, e creat din pete de culoare, portretul lui Dominico este, în interpretarea actorului-regizor, unul de nuanțe.

Ansamblul, echilibrat, armonios, e

Vasilica Stamatin, Dorel Vișan, Ion Marian, Melania Ursu, Ligia Moga și Dorin Andone

împlinit de Ligia Moga (un contrapunct moralizator), Anda Chirpelean în juna Diana, concurenta Filumenei (încă uşor stridentă şi cu mişcări feline prea groase), Vasilica Stamatin (o vervă cuceritoare, bine dozată, în minusculul personaj al Luciei, fata în casă), Ion Marian (voioşie răsuflată de curtezan în pragul senilităţii, în doctorul Amorozo), precum şi de trioul de fii, perfect orchestrat: Petre Băcioiu (o cumsecădenie naivă dar plină de farmec în Michele), Marius Bodochi (accent de interiorizare în ziaristul Umberto) şi Radu Amzulescu (temperament nestăpînit, "sicilian", în Ricardo).După impresionantul debut din **Transfer de personalitate**, unde interpreta personajul central, Dorin Andone confirmă şi în episodicul rol al avocatului Nocela, căruia îi schiţează un portret caricatural, de afacerist lipsit de scrupule dar şi de fantezie.

În totul, reprezentaţia are ritm şi farmec, cu amendamentul că unei echipe atît de omogene tonul "spaghetti" îi umbreşte pe alocuri - ca orice adaos facil - din calitatea de substanţă.

■ MIRUNA RUNCAN

Melania Ursu

# TEZISM ŞI PLICTISEALĂ

CONSTANŢA

**TÎRFA CU RESPECT de Jean-Paul Sartre • Traducerea: Romulus Vulpescu • Teatrul Dramatic din Constanţa • Data premierei: 10 ianuarie 1991 • Regia: Andrei Mihalache • Scenografia: Eugenia Tărăşescu-Jianu • Distribuţia: Nina Udrescu (Lizzie), Lică Gherghilescu (Fred), Emil Bîrlădeanu (Senatorul), Eugen Mazilu (Negrul), Constantin Duicu (John), Gheorghe Vlad (James), Minodora Condur (Mama lui Thomas).**

Jean-Paul Sartre este, fără îndoială, un personaj fascinant (dacă ar fi să ne gîndim numai la paginile în care îl descrie, afectuos-ironic, Boris Vian în **Spuma zilelor**) şi a fost, la fel de neîndoios, o personalitate excepţională, marcînd - cred eu - cultura secolului nostru cu mai puţină profunzime, poate, decît reticentul Camus, dar cu mai multă facondă. Febrilitatea şi vehemenţa cu care îşi expunea sau apăra convingerile au făcut din Sartre un polemist redutabil; şi l-au făcut probabil, în acelaşi timp, şi dramaturg: piesele lui sînt, în general, argumentări sau demonstraţii ale tezelor filozofice ori ale opţiunilor politice, menite fiind să convingă auditoriul mai repede şi mai temeinic decît ar fi reuşit discursul abstract. Ceea ce nu scade cu nimic meritul autorului de a-şi fi înzestrat ideile convertite dramaturgic cu o arhitectură solidă şi cu dialoguri inteligente; nici nu le adaugă însă textelor aura poetică indispensabilă operelor mari. **Tîrfa cu respect** este o piesă exponenţială în ceea ce priveşte aceste caracteristici. Scrisă şi reprezentată în premieră în 1946, povestea prostituatei newyorkeze care, descinsă într-un orăşel din Sud, se trezeşte implicată într-un conflict interrasial şi care, convinsă că astfel răspunde "înaltelor comandamente" etice ale Naţiunii Americane, ajunge, împotriva voinţei sale şi a adevărului, să trimită la moarte un negru nevinovat, această poveste, aşadar, apare ca un tipic exemplar de scriere "cu tendinţă". Rămînînd, nu mai puţin, o piesă bine făcută, cu personaje vii şi tensiune perfect dozată. Că ea trebuia neapărat jucată acum de teatrul din Constanţa e însă mai mult decît discutabil căci, în lipsa unei mizanscene geniale, trama riscă să se menţină strict la date familiare încă din "Coliba unchiului Tom", prezentînd pentru publicul nostru, în momentul de faţă, cam acelaşi interes. E drept, regizorul Andrei Mihalache a sesizat punctul slab al textului, tezismul, şi a operat o anumită redistribuire a accentelor ideologice, încercînd să transforme spectacolul într-un rechizitoriu la adresa pervertirii conştiinţelor prin demagogie. Intenţia de generalizare se manifestă, de pildă, în decorul parţial suprarealist (manechine goale de carton stau aruncate într-un colţ al avanscenei), realizat de Eugenia Tărăşescu-Jianu, sau - idee deloc rea - în conservarea culorii naturale a lui Eugen Mazilu, interpretul Negrului (după un prim moment de mirare publicul pricepe că nu numai despre negri e vorba aici). Tot în scopul adîncirii sensurilor, pesemne, regizorul materializează - idealizîndu-le în prealabil, ca să zic aşa, întrucît ele nu există în text - visele plăcute şi mai puţin plăcute ale eroinei (întrupată dezinvolt de Nina Udrescu, deşi o anume imprecizie a conturului stilistic al rolului ne face să bănuim dezacorduri între actriţă şi directorul de scenă în conceperea personajului). Rezultatul final şi global este însă o asemenea diluare a ritmului acţiunii şi a semnificaţiilor piesei, încît spectacolul devine pur şi simplu plictisitor şi te face să nu mai ai deloc chef să descoperi care e, de fapt, mesajul lui. Ori, dacă-l descoperi, să te întrebi: ei şi?!

■ ALICE GEORGESCU

"NOTTARA"

# RECITALUL, CA ULTIMĂ SOLUȚIE

**MÎNCÎND UN STRUGURE NESPĂLAT ÎN MIJLOCUL OCEANULUI - recital Rodica Mandache pe texte de Tennessee Williams • Teatrul "Nottara" • Data premierei: 19 ianuarie 1991 • Regia: Tudor Mărăscu • Scenografia: Constantin Ciubotariu.**

Ce-i rămîne de făcut actorului oare nu e distribuit în teatru pe măsura talentului său? Desigur să facă film, televiziune, radio... Ceea ce nu e rău, dar nu e totul, tocmai pentru că nu e **teatrul** Dacă pariul de o viață, cu el însuși, nu-l îngădule să stea cu mîinile-n sîn, lăsîndu-se pradă disperării, dacă încrederea în el însuși nu s-a surpat cu totul, cu ajutorul generos al colegilor, și dacă are încă șansa de a mai găsi un regizor care să creadă în el, se agață și de un fir de pai. Iar paiul ăsta, ca ultimă soluție, se cheamă recital actoricesc. Proba e dură și puțini se-ncumetă să se-nhame la ea. Și mai puțini reușesc s-o treacă strălucit: Irina Răchițeanu-Șirlanu, Leopoldina Bălănuță, Valeria Seciu, Ádam Erzsébet... Să fie oare în firea lucrurilor ca soarta marilor actori să depindă atît de mult și totuși atît de puțin de ei înșiși?

Rodica Mandache, "berbec" dificil dar tenace, e categoric din stirpea celor ce nu se lasă. Și bine face. Ultimul ei recital, **Doamnele domnului Caragiale**, în regia lui Tudor Mărăscu, la Teatrul Giulești (Odeon), chiar dacă n-a plăcut la toată lumea, rezervele criticii fiind de altfel îndreptățite, a trecut de curînd de 100 de reprezentații

Și iat-o acum din nou, de astă dată pe scena Teatrului "Nottara", cu un alt recital, după Tennessee Williams, în regia aceluiași Tudor Mărăscu. Am convingerea că nici acesta n-are să placă la toată lumea. Așa cum nu toată lumea amatoare de concerte poate degusta un recital de lieduri, nu toți amatorii de teatru sînt pregătiți să savureze un recital actoricesc pe o temă dată sau pe partiturile unui singur autor dramatic. Iar cînd acestea nu sînt de comedie, e aproape firesc ca numărul spectatorilor, ca și al acelora dintre ei care au fost plăcut impresionați, să fie proporțional mai mic. Obstacole "obiective" care fac cu atît mai meritorie strădania și reușita de ansamblu a recitalului Rodicăi Mandache.

foto: codruța drăgoescu

Pentru a trece de la Willie din **Proprietate condamnată** la Carol din **Orfeu în infern** și Blanche Dubois din **Un tramvai numit dorință**, monologuri plasate între coperțile poemelor de tinerețe ale lui Tennessee Williams, din volumul **Androgyne, mon amour**, se cerea un anumit tip de sensibilitate artistică, apță să intre într-o simpatetică rezonanță cu traumatizata natură a personajelor, ou setea lor de viață și aspirația spre puritate, numai aparent contrazisă de condiția lor precară, adesea sordidă, la care le obligă duritatea existenței sociale. Se cerea, deopotrivă, găsirea și relevarea acelei forțe morale, capabile să nu te lase înfrînt de vicisitudinile pe care ți le-a rezervat viața, și e meritul actriței și al regizorului ei de a fi structurat întreaga reprezentație pe această dimensiune lăuntrică, iradiind o poezie difuză, o generozitate sufletească stenică, regeneratoare.

Elemente scenografice sugestive chiar prin fragmentarismul lor (Constantin Ciubotariu), decupări de prim-planuri sau, dimpotrivă, cufundări în băi de lumină onirică, realizate printr-un rafinat ecleraj, frînturi de melodii în interpretări nu mai puțin celebre (Duke Ellington, Benny Goodman, George Gershwin, Ella Fitzgerald, Louis Armstrong) își dovedesc complementaritatea în crearea unei atmosfere specifice și a unui halou poetic propriu, revelatorii pentru lumea lui Tennessee Williams. Trecerile de la un personaj la altul par absolut firești, dezvăluind doar alte fațete ale unei conștiințe planetare, pentru care miracolul existenței nu și-a pierdut încă poezia și nu poate fi lipsit de sens. Actriței îi izbutesc nuanțările fine, transfigurînd delicatețea și fragilitatea sentimentelor, oazele de reverie ale retragerilor în sine, depășind contondența impactului social. Pericolul unei anumite monotonii se face totuși simțit pe alocuri, după cum, alte ori, prelungirea momentelor de "copilărire" riscă să afecteze tocmai organicitatea și fluența discursului scenic, ce se cuvin, nu în ultimul rînd, apreciate.

Turul de forță al recitalului actoricesc atrage încă o dată atenția asupra uneia dintre cele mai dureroase probleme ale vieții noastre teatrale de azi: aceea a insuficientei și păgubitoarei folosiri a potențialului actoricesc de care dispunem. Recitalul e doar un paleativ, nu o soluție. Iată de ce "trecerea rampei" în acest recital Tennessee Williams nu e lipsită, pentru noi, de o anume tristețe și de un gust destul de amar.

■ VICTOR PARHON

# RĂZBUNAREA LUI LABICHE

"BULANDRA"

**RĂZBUNAREA LUI CUPIDON** de Eugène Labiche • Traducerea: Gelu Apostol • Teatrul "Bulandra" • Data premierei: 7 februarie 1991 • Regia: Ion Lucian • Scenografia: Nina Brumuşilă • Muzica: Nicu Alifantis • Distribuţia: Aurel Cioranu (Paul Celimar), Petre Lupu (Bocardon), Paul Chiribuţă (Vernouillet), Manuela Ciucur (Emma), Zoe Muscan (Madame Colombat), George Oprina (Monsieur Colombat), Mihai Sandu Gruia (Pitois), Ozana Oancea (Adeline).

Un Labiche e întotdeauna o garanţie sigură pentru succesul de casă. Şi dacă e adevărat că trecem printr-o criză a publicului, soluţia merită încercată. Merită să mizăm, cu alte cuvinte, pe reputaţia de comediograf desăvîrşit a lui Eugène Labiche, pe cariera vodevilului dus la glorie direct în fotoliul Academiei Franceze de acela care a găsit o regulă infailibilă a mecanismului comic. Mai rămîne ca punîndu-l în scenă să nu-l trădăm pofta de rîs, să nu-l deprimăm urzeala, atît de dibaci ascunsă, şi să lăsăm liberă fanteziei, creaţia scenică. Să fim atît de dispuşi sau predispuşi să ne lăsăm cuceriţi de spiritul său nonşalant, pe cît s-a lăsat el însuşi înrobit de acest orgoliu al facilităţii. "O oglindă de o absurdă şi blajină candoare" (Vito Pandolfi) afişînd bonomia chiar cînd ticluieşte un desen caricatural, comediile lui Labiche produc, neîndoios, o veselie explozivă, tandră şi relaxantă.

La Teatrul "L.S.Bulandra", **Răzbunarea lui Cupidon** nu pare a se fi născut dintr-o atare stare de spirit. Nu pentru că spectacolul şi-ar fi dorit să polemizeze cu "neseriozitatea" autorului, ci dintr-o posibilă inapetenţă conjuncturală, credem, pentru gen, din care a rezultat şi o lipsă evidentă de inspiraţie. Pe mîna reputatului actor Ion Lucian, exersat cu meşteşug şi într-ale regiei, spectacolul e indecis proiectat. Pentru că nu se lasă tentat nici de parodierea "bufoneriei insultătoare a personajelor" (Soursault, monografia Labiche), nici de stilul elegant al badineriilor prin care excelează autorul. Fără farmecul acestei dezinvolturi, fără strălucirea de poleială care să genereze prin contrast efectul comic, piesele Domnului Labiche pot părea simple stupizenii. Nu e cazul, dar o umbră de oboseală şi rutină pluteşte în atmosfera spectacolului vătuind sunetul curat al vodevilului. Celimare, craiul tomnatec care purcede la însurătoare, pare el însuşi stînjenit de indecizia regizorului, oscilînd între a-l comenta cu ironie pe versatilul bonviveur sau a-l justifica pur şi simplu. Într-un interviu dat Televiziunii Aurel Cioranu declara că elaborează greu, referindu-se evident şi la acest rol. Din păcate pe scenă n-a ajuns de această dată decît plictisul acestui efort, fără ca interpretul să-şi poată pune-n valoare talentul recunoscut şi îndelung exersat.

Cîteva impulsuri mai vioaie vin din partea interpreţilor lui Vernouillet şi Bocardon, cei doi încornoraţi abuzivi. Primul, prin Paul Chiribuţă, într-o compoziţie atentă, emană un haz mucalit, adecvat prostănacului săritor şi gafelor pe care le face cu seninătate; celălalt, prin Petre Lupu, jucînd mai insinuant, creionează un pişicher simpatic la care actorul subscrie prin toate mijloacele. În rolul Evei, mireasa pudică şi necruţătoare cu "morala" lui Celimare, Manuela Ciucur nu-şi îngăduie prea multă contribuţie personală, iar aplombul binecunoscut al actriţei e alci încorsetat la propriu de o vestimentaţie şablon. Umorul suculent al Zoei Muscan (M-me Colombat) e şi el adesea deturnat de jocul greoi al partenerului, George Oprina, aşa încît, corecţi fiind, cei doi nu reuşesc să valorifice comicul situaţiilor la care participă. Încearcă, în stilul său, cîteva "tumbe" inventivul Sandu Gruia, dar valetul Pitois e totuşi un personaj de planul doi. Ozana Oancea trece prin scenă scuturînd delicat praful de pe mobile, fără vreun efect, din păcate, pentru atmosferă. Decorurile şi costumele Irinei Brumuşilă sînt **comme il faut**, adică pedant lustruite şi insistent colorate, dar nu de calofilie avea nevoie acest spectacol.

■ **DOINA PAPP**

*MOARTEA UNUI ARTIST*

# ŞTEFAN LENKISCH

În ziua cînd am simţit, pentru prima dată în acest an, apropierea primăverii, ne-a sosit, de departe, trista veste că peste Ştefan Lenkisch s-a aşternut iarna veşnică.

Cu o carieră de aproape patruzeci de ani în regia teatrului de păpuşi, Lenkisch a fost în acelaşi timp autor de texte dramatice, atent îndrumător întru formarea profesională a interpreţilor păpuşari, fin observator şi comentator al fenomenului teatral din ţară şi de peste hotare.

S-a născut în 1930 la Vatra Dornei. A urmat Facultatea de regie a Institutului de teatru "I.L.Caragiale", la clasa profesorului Ion Sahighian, absolvită în 1953. Încă din anul 1952 a debutat ca regizor la Teatrul "Ţăndărică" din Bucureşti. A fost întîi asistent la catedra de Istoria teatrului universal la Institutul de teatru, apoi lector la secţia de scenografie a Institutului de arte plastice "N.Grigorescu". A montat 96 de spectacole, majoritatea la Teatrul "Ţăndărică", dar şi la teatrele de gen din Constanţa şi Galaţi, precum şi la Plovdiv (Bulgaria), Stockholm (Suedia), Cairo (Egipt), Aarhus (Danemarca). A predat cursuri de specialitate în Germania, Egipt şi Danemarca.

Un demon al neliniştii, al veşnicelor căutări, l-a chinuit cu harul său. Destinul unei dramaturgii naţionale pentru scena marionetelor l-a preocupat, cu nobilă încăpăţînare. Mulţi autori îi datorează debutul în teatrul păpuşăresc, printre care Gellu Naum, Nina Cassian, Mircea Sîntimbreanu, Iordan Chimet, Alexandru Mitru, Al. T. Popescu, Brânduşa Zaiţa Silvestru, Costel Popovici, compozitori ca Dumitru Capoianu, Pascal Bentoiu, Nicolae Kîrculescu, Paul Urmuzescu, Ştefan Niculescu i-au ilustrat (muzical) spectacolele, obţinînd certe succese sub bagheta lui regizorală, iar scenografi ca Ioan Constantinescu, Ella Conovici, Ştefan Hablinski, Mioara Buescu, Ileana Popescu, Mircea Nicolau, Sever Frenţiu - şi încă mulţi alţii l-au înconjurat cu dragoste şi credinţa în făurirea unor lumi de vis şi feerie. Viaţa scenică a unor spectacole ca **Elefăntelul curios** de Nina Cassian după R. Kipling, **Tigrişorul Petre** de Hana Januszevska, sau **Şoricelul şi păpuşa** de Alecu Popovici se numără în decenii, moştenindu-se de la bunici la nepoţi.

Adio, prieten iubit. Ţi-ai găsit, în sfîrşit, liniştea.

■ **MIHAI CRIŞAN**

# „UNDE FUGIM DE-ACASĂ?“

(Marin Sorescu)

* * * * *
la un spectacol eveniment

* * * *
la un spectacol ce nu trebuie
pierdut

* * *
nu trebuie chiar să fugiți, dar e
bine să mergeți la acest spectacol

* *
dacă tot vreți să fugiți de acasă...

*
fugiți, dar pe propria răspundere

Numele criticilor urmează, după cum se observă, ordinea alfabetică: o „căsuță“ necompletată nu înseamnă altceva decît că spectacolul nu a fost văzut de criticul respectiv.

| | CRISTINA DUMITRESCU | ALICE GEORGESCU | MIRUNA IONESCU | VICTOR PARHON | MARIAN POPESCU |
|---|---|---|---|---|---|
| **Avram Iancu** de Lucian Blaga la Teatrul Național din București | * | * | * | * | * |
| **Teatrul în vremea lui Nero și Seneca** de Eduard Radzinski la Teatrul Național din București | * | * | | | * |
| **Păsările** după Aristofan la Teatrul Național din București | * * * | * * * | * * * | * * | * * * |
| **Afară, în fața ușii** de Borchert la Teatrul "Bulandra" | * * | | * * | * * * | * * * |
| **Merlin** de Tankred Dorst la Teatrul "Bulandra" | * * * | * * * * | * * * * | * * * | * * * * |
| **3 Havel** la Teatrul de Comedie | * * * | | | * * | * * * |
| **Legături periculoase** de Chroderlos de Laclos la Teatrul de Comedie | * | * | * | * | * |
| **Sinucigașul** de Nikolai Erdman la Teatrul "Nottara" | * * | * * | * * * | * * * | * * * |
| **Un regat pentru un asasin** de Peter Karvas la Teatrul "Nottara" | * * | * | | * * | * * |
| **Opera rîjetului** de Dario Fo la Teatrul "Odeon" | * | | * | * | * |
| **Cei din urmă** de Maxim Gorki la "Casandra" | * * | * | * | | * * |
| **Frați întru Karamazov** de Richard Crane, după Dostoievski la Teatrul Național din Craiova | * * * * | * * * | * * * | * * | * * * |

TELETEATRU FĂRĂ APLAUZE

# ARGUMENTELE UNUI BILANȚ, SAU DRUMUL SPRE "RECICLARE"

Atunci cînd scriu aceste notații, la mijloc de februarie, ar fi tocmai vremea unui bilanț. Cînd le veți citi dumneavoastră (oare cînd?) multe se vor fi schimbat, structura însăși a programelor de televiziune în primul rînd, așa că rîndurile acestea vor părea oarecum depășite. E un risc ce nu poate fi decît parțial contracarat: lăsînd deoparte factorul statistic și încercînd să insistăm asupra chestiunilor de conținut.

Deci, ce oferă redacția de teatru, (unită cu cea de film, într-o titulatură comună)? În primul rînd, oferă spectacole la "jour fixe", luni pe canalul unu, miercuri pe canalul doi. Ce fel de spectacole? Ar fi mai multe categorii, pe care încerc să le rezum: 1. Spectacole din repertoriul TV al anilor trecuți, considerate, din rațiuni de distribuție, regie, text ș.a.m.d. interesante, încă valabile. Nu se poate preciza care sînt criteriile care stau la baza acestei selecții. Ne amintim însă cît de greu era, în ultimii zece ani, să mai ai parte de teatru la televiziune, în asediul continuu pe care îl dădeau strălucitoarele compuneri "artistice" despre doctorițe care rămîn să asaneze Delta Dunării, sau despre tineri care se reeducă, din proprie voință, la canal. Așa că înțelegem că producția din stoc e restrînsă și heterogenă și revedem ce putem.

2. În urma unei inițiative ce merită toată lauda, ni se oferă spectacole preluate din repertoriul curent al teatrelor din București ori din provincie, înregistrate direct de pe scenă, ori adaptate în studio. E un fapt generos, care merită permanentizat, putîndu-se crea astfel, măcar de acum înainte, bazele unei arhive video a teatrului românesc, a cărei necesitate nu mai trebuie demonstrată. Am văzut astfel - din nou sau pentru prima dată - spectacole celebre ori pur și simplu foarte bune, ale ultimilor ani, cum a fost **Livada de vișini** a lui Harag, **Dimineața pierdută** a Cătălinei Buzoianu, **Antoniu și Cleopatra** a lui Măniuțiu, **Romeo și Julieta la sfîrșit de noiembrie** a lui Valeriu Moisescu, ori **Turnul de fildeș** al lui Cojar. Aici criteriile sînt vizibile, s-a urmărit preluarea unor realizări de calitate, singura problemă care se ridică fiind aceea a adecvării adaptării, la unele mai reușită, la altele ba.

3. S-au produs și spectacole noi de televiziune, și aici e aici, fiindcă, la premierele TV, dacă lipsesc criteriile, lipsesc și scuzele. Mai întîi Dinu Cernescu a recreat două din spectacolele sale de la Giulești, **Escu** de Tudor Mușatescu și **Amadeus** de Peter Schaffer. Din păcate ambele au apărut în varianta televizată mult sub valoarea originalelor de pe scenă. S-au montat muzicaluri, ca **Idolul și Ion Anapoda**, arătînd destul de chinuit, în pofida unei echipe actoricești de foarte bună calitate, polițiste-bombă (care de jumătate de veac tot "fac rețetă") ca **Joc dublu** de Robert Thomas, cu decor de casă boierească din **La Medeleni** transplantat la 20 de kilometri de Paris și cu "moderne" costume din catifea (semafor) de draperii, vedetele stăpînindu-și cu dificultate stilul de turneu la Mizil. (Firește, nu e vina lor; dar a cui?) Dramaturgia românească a fost atacată cu o timiditate umilitoare, am remarcat

# LOCUL UNDE NU SE ÎNTÎMPLĂ NIMIC

**Ani la rînd, programele de teatru ale televiziunii se plasau cu dezolantă statornicie într-o zonă de valoare artistică vecină cu neantul. Piesele păreau a avea același autor pentru că erau scrise, mai toate, după un șablon unic: cu inginerul cel rău care devine bun și cu inginerul cel bun ("provenit din muncitor", cu studii la seral) care o vreme e persecutat și de aceea devine și mai bun, cu secretarul de partid care rezolvă cu o cimilitură orice problemă de producție și mai ales de inimă, cu un tînăr năzdrăvan dar "cu fond sănătos" și o fetișcană cam răsfățată ajunsă pe șantier (uzină, fabrică, CAP etc.) pentru că n-a intrat la facultate și tot așa. Se mai certau "neantagonic", mai discutau cu ochii dilatați de voluptate despre ciclofazotroane, suveici ori tineretul porcin, intervenea obligatoriu avaria, luptau toți ca lelii împotriva naturii (tehnicii) dezlănțuite, ocazie cu care se căleau și caracterele, nu murea nimeni, firește, deși exista un grav rănit, făcea și Mihai Mereuță două- trei glume cu înțeles adînc și accent moldovenesc și se chema că "s-a dat" teatru la televizor. Se mai păcătuia uneori cu cîte un Ibsen sau Cehov, să spunem, dar se întîmpla atît de rar că nu apucam să ne revenim din uluire și iar ne intra în casă inginerul cel antipatic mustrat cuviincios și hîtru de Mihai Mereuță cel moldovean, astfel că lucrurile reveneau, har Domnului, pe făgașul știut. Pentru noi nu era chiar dramatic: treceam "pe bulgari" sau închideam televizorul și mergeam la teatru. Pentru cei ce erau obligați să prefire la nesfîrșit același nisip sărac din care se făceau că aleg aurul, pentru cei de la televiziune, însă, trebuie să fi fost teribil. Adevărul e că de cîte ori treceam "pe bulgari" auzind că începe o piesă, ne gîndeam cu stînjenită compasiune la cei ce erau siliți nu numai să vadă emisiunea, dar s-o mai și facă.**

**Ani la rînd, deci, ne-am imaginat cum ar apărea "teatrul tv." dacă nu ar avea atîtea zăbale, dacă n-ar fi silit să răspundă atîtor "comandamente": ani la rînd am compătimit și am înțeles dar iată că abia acum nu mai reușim să înțelegem. Blocada - de idei, de fantezie, de talent - nu mai funcționează, dar n-am putea spune că "figurile libere" ne reține mai mult atenția decît "figurile impuse".**

**Era de așteptat - așa am crezut, în orice caz - ca imediat după revoluție să se rupă zăgazurile și la teatrul tv., să putem vedea, în sfîrșit, ce i-a preocupat, ce-au visat și n-au putut pune în practică atîta amar de timp realizatorii. După mai bine de un an, micul ecran rămîne, însă, la acest capitol, "locul unde nu se întîmplă nimic".**

doar un Tudor Popescu interzis ani de zile (**Transmitem în direct**), destul de reuşit, şi un Vişnieo pe canalul doi, pe oare nu l-a văzut mai nimeni. Dacă am uitat ceva e probabil din pricină oă nu merita memorat. Unde e repertoriul clasic, românesc şi universal? Dar cel contemporan? Unde e mai ales **programul** pe care redactorii şi regizorii televiziunii ar fi trebuit să îl conceapă şi să ni-l propună pentru o valorificare artistică şi educaţională coerentă a timpului lor de emisie? Mister.

4. Apoi vin importurile. Alci bulevardul franţuzesc deţine supremaţia, e drept, nu un **Champs Elysées** luminat feeric, ci unul de la "banlieu", pe care mişună **îndrăgostiţii** care se încuroă fatal între amantele de-o zi, **mincinoase** (patologice) care nu-şi mai stăpînesoo fantezille semi-incestuoase, **diavolii** cărora le cad în cap icoanele Sfintei Tereza, peste toate stăpînind un colb gros, de marfă derizorie care te face, vorba poetului, să te convingi că, "fie pîinea cît de rea"... în materie de teatru "etc. etc." Să nu mai spun oă am numărat cei puţin trei spectacole în acelaşi decor, cu mobilierul uşor schimbat.

Mici pete de culoare au mai răsărit prin reluarea vreunui episod din clasicul Shakespeare BBC, ori prin recentul (faţă de data redactării alci prezente) **Kean** cu Belmondo, în care combinaţia dintre Sartre şi Borsalino era metafizică pur şi simplu, ca un cooktail Alexander cu măsllna aferentă. (Încă verde Sartre ăsta, nu credeţi? Şi Cartouche, limbut, nu glumă, ţi-l amintea pe Fănuş Neagu cînd bate Rapidul...!)

Deci, la capitolul import, luăm şi noi ce ni se dă. Vorba unei prietene de-ale mele: "Ne-au cadorisit cu o parabolică pentru francofoni, ei n-aveau habar că, din contră, noi sîntem francofiii!"

Acum, ca să rezumăm, ar fi de spus că televiziunea, instituţie serioasă şi independentă, ar avea toată libertatea de a produce o mutaţie reală în ce priveşte educaţia gustului public, aşa cum ar fi de aşteptat de la un post **naţional**. Doar că nu-şi (prea) bate capul ou asta.

Apoi, în afara spectaoolelor, mai sînt şi emisiunile despre teatru. Erau pînă mai deunăzi două, **Scena** pe canalul doi şi **Gong** pe canalul unu. Se pare că a rămas doar **Gongul**. Căruia l-aş dori şi lui o orientare, cît de cît, către probleme care să depăşească structura actuală, destul de ternă, cronică-interviu. Să treacă de la nivelul "n-avem de nici unele" (căci ou asta ne-am lămurit deja), la nivelul anchetelor, analizelor, mărturiilor de creaţie, la nivelul de adîncime adică, acolo unde se poate medita la larg, ba chiar se pot şi trage nişte concluzii.

A mai apărut, sau mai bine zis a reapărut, şi o altă idee generoasă, aceea a medalioanelor închinate unor actori de marcă, iniţiativă admirabilă care ne încîntă, adesea, duminicile noaptea. Sigur, şi alci calitatea e fluctuantă, se mai alunecă din cînd în cînd pe oîte-o coajă de banană, şi ne trezim ou două medalioane Octavian Sava, oare s-ar fi putut intitula **Revelioanele mele**, în loc să-i mai încurce involuntar şi pe marii actori care sînt Stela Popescu şi Ştefan Bănică. Dar... treacă şi de la noi, dacă de la cei doi "monştri sacri" a trecut atît de uşor...

În fine, acest bilanţ aproximativ ar trebui încheiat cu o clopoţire zdravănă asupra unui amănunt aparent insignifiant, însă nu lipsit de importanţa lui. Stimaţi redactori ai teatrului TV, care, ştim bine, vă iubiţi meseria şi-i iubiţi şi pe cei care fac teatru, instituţi, vă rugăm, un curs voluntar dedicat oralnicelor şi reporterilor de actualităţi. Un curs săptămînal, de un sfert de oră, de "citire a distribuţiilor". Crainicele sînt tinere, drăguţe, dar nu sînt în măsură să cunoască toţi actorii din România, aşa că, fie-vă milă (de noi şi de el) şi instruiţi- le să nu mai producă aberaţii onomastice. Nu e nimic mai trist şi mai penibil decît poolrea pe micul ecran, în faţa milioanelor de ochi şi urechi curioase, a numelor, ori decît omiterea (firească involuntară) a unor realizatori. Ce să mai vorbim de faptul că te poţi trezi şi ou secvenţe din spectacole, la emisiuni de specialitate, în care numele nu corespunde imaginii, ori lipseşte de tot, ca şi al scenografului, ori al traducătorului ş.a.m.d. Pot graba sau ignoranţa să scuze asemenea gafe în ochii spectatorului? N-aş zice. Iar răspunderea remedierii unor astfel de situaţii revine, cred, doar specialiştilor dinlăuntru.

■ *MIRUNA RUNCAN*

*Oana Ioachim, George Mihăiţă şi Carmen Stănescu în "Sosesc de la Paris"*

**În planul repertoriului, libertatea de creaţie se manifeată, pînă acum, mai ales prin apelul la comedii, la piese de largă accesibilitate. Nimic de reproşat, nu** Critica raţiunii pure **dialogată o aşteptam şi, pe de altă parte, de false tensiuni şi de conflicte în eprubetă (ştiţi dumneavoastră: inginerul cel bun, inginerul cel rău...) ne săturasem de mult. Ceea ce ar fi de reproşat vizează modul în care eate concepută această idee de accesibilitate. Una dintre soluţii pare a fi transformarea în musical a unor piese cunoscute din. dramaturgia antebelică. În principiu, din nou, nimic de reproşat. În practică, însă, greu puteau fi îngropate mai bine sub "colbul timpului" Idolul şi Ion Anapoda ori Sosesc deseară decît au făcut-o montările semnate de Constantin Dicu (prima dintre piese) şi Cornel Popa (cea de a doua). Haz ponosit, antren vlăguit, o predilecţie pentru ceea ce e datat în fiecare dintre comediile amintite. E vorba, şi într-un caz şi în celălalt nu de capodopera autorului, dar de o piesă ce stă încă în picioare, depinzînd de regizor să o facă (sau să o lase) să respire liber, să răspîndească veselie (şi umor au, incontestabil, amîndouă) nu praf de bibliotecă. Nu credem că era nevoie neapărat de o operaţie estetică de întinerire, dar dacă s- a optat pentru "cosmetica" musicalului, ne aşteptam şi era necesar mai mult decît o simplă "împănare" cu melodii (a căror calitate nu ne propunem s-o discutăm) cîntate de-bine-de-rău şi dansate de-rău-de-bine de actori cînd ţi-era lumea mai**

*"... Escu" de Tudor Muşatescu*

dragă. Intervenţia muzicii ni s-a părut, în amîndouă cazurile, similară apariţiei reclamei pentru ziarul "Zig-zag", în plină desfăşurare a acţiunii: asasinul îndreaptă piatoul către eroul mult iubit şi mult năpăstuit, noi ne aprindem tuburaţi o ţigară aşteptînd să vedem care pe care şi... "Zig-zag". Dacă în ceea ce priveşte publicitatea , regula jocului prevede tocmai fracturarea ouralvităţii, apargerea temporară a atmoaferei, nu credem că ea, regula, are de-a face şi cu "cîntecelele" presărate într-un muzical. Ne mai gîndim, apoi, că mişcarea (ca să nu-i apunem dansul) ce înaoţeşte "cîntarea" n-ar trebui lăsată la voia întîmplării, reduaă la două aau trei atitudini dintre cele mai banalizate ale interpreţilor de muzică uşoară. În aceat aens ni se pare un record a reuşi să-l faci pe Dinu Manolache să danaeze ca un general în retragere chinuit de podagră, ştiut fiind că actorul are o excelentă plaatică a mişcării; şi tot un record ni ee pare să apelezi la "monştri aacri" ai comediei româneşti şi aata să nu se prea vadă pe micul ecran. Unii dintre actori "a-au aalvat" individual (şi ne gîndim în primul rînd la Leopoldina Bălănuţă în Idolul şi Ion Anapoda), conatruindu-şi un fel de apectacol propriu - de umor, bun guat, fineţe a ironiei şi a auto-ironiei - funcţionînd nu în dezacord dar paralel cu reatul apectacolului. De obicei, aceaată tentaţie a actorului trebuie aanoţionată, dar în aituaţia de faţă...

Tot de largă accesibilitate - ca orice pieaă poliţiată, mai ales una excelent încurcată şi deacurcată - a foat şi Joc dublu de Robert Thomas dar şi aici a exiatat aceiaşi riac: larga accesibilitate să devină joaă accesibilitate. Adevărul eate că ee rezlata exclualv prin calităţile textului, apectacolul regizat de N.Coameacu avînd aerul unei încropeli fără preteniii (deşi de la Cristina Deleanu, Emil Hoaau, Iurie Darie avem juatificate preteniii), ou ce e-a nimerit la îndemînă, mai mult materiale (îndelung) reciclate: zîmbetul enigmatic rămaa de la un peraonaj jucat cîndva, un geat de la altul, un "aentiment" de la al treilea ş.a.m.d.

Emiaiunea de teatru tv îşi propune - pe bună dreptate - nu numai crearea unor apectacole proprii dar şi preluarea unor aucceae ale acenei cărora le oferă, în aceat fel, şanaa meritată de a-şi apori conaiderabilul numărul de apectatori. Ce alegem, ineă? Dacă ne oprim la montări ce au avut merite la premiera de acum mai bine de un deceniu dar care acum aînt oboaite chiar dacă ee încearcă o rafiatolare ad hoc, ou diatribuţiile îmbătrînite (nu e vina actorilor, deaigur, dar nici a apectatorilor) nu facem nimănui un aerviciu. Păcătuim chiar împotriva unor montări ca Turnul de fildeş de V.Rozov la Teatrul de Comedie aau ...Escu de Tudor Muşateacu la "Giuleşti" care, fără aă fi foat evenimente ale vieţii teatrale româneşti, nici punctul culminant în cariera regizorilor ce le-au aemnat, au avut, cum apuneam, merite reale. Atunci.

Teatrul la televiziune merge proat. E aşa de grav? De aata ată caru-n drum? Teatrele nu au şi ele unele apectacole nereuşite? - ae poate întreba un cititor. Noi credem că e grav, mult mai grav decît o eventuală nereuşită a unei acene din Bucureşti aau din ţară. Pe de o parte, pentru că publicul eate incomparabil mai numeroa şi dacă tot ne plîngem (şi ne plîngemi) de abaenţa apectatorilor din aăliie de teatru, trebuie să ne întrebăm şi cum îi re-aducem, cum le atîrnim un apetit aflat în vremelnică (preola, vremelnică) acădere. Pe de altă parte, aă nu neglijăm, la televizor ee uită şi (mai ou aeamă) apectatorii neaviza̧i, care potfi leane în aituaţia de a arunca şi copilul odată cu apa murdară. În ceea ce ne priveşte, aincer vorbind, nu riacul ca acest teatru aă nu placă teleapectatorilor ne nelinişteşte ci riacul... de a-i plăcea. Nu o dată, aplaudînd cu entuziaam la o premieră, apectatorul apecializat (ori măcar aviza̧t) şi-a apus, ou o undă de regret: păcat că n-o aă meargă la public Şi nu o dată ci mai totdeauna montări de mare profunzime a ideilor, îndrăzneţe ca aoluţii artiatice (deci "dificile") au mers, şi încă foarte bine, au făcut aăli pline ataguni la rînd. Publicul diacerne foarte precis calitatea, e mai puţin refractar la idee decît aîntem tentaţi, uneori, aă credem. Totul e aă nu-i dăm la neafirşit iniocuitori pentru că va ajunge aă ae obişnuiaacă şi nu va mai ştii să aprecieze guatul cafelei veritabile. Ar fi păcat, pentru că acum (încă) ae găeeşte.

■ *CRISTINA DUMITRESCU*

# CURAT ÎNGĂLARE

"Sîrmana limbă românească! (...)
Care cum se scoală astăzi o calcă-n picioare..."
CARAGIALE

BEȚIA DE CUVINTE

Subiectul pe care îl vom aborda de astă dată poate părea că se abate de la titlul și profilul rubricii de față. Doar la prima vedere, însă. Căci beția are ca efect, se știe, și faptul că subiectul (cum spun psihologii) sau obiectul (cum îl arată starea) consumator de... în fine... își pierde la un moment dat capacitatea de a se exprima clar și inteligibil, ajungînd, cum spune Caragiale, să pronunțe vorbele "foarte îngălat". În "viața de toate zilele" spectacolul acesta poate fi amuzant sau dezolant, în funcție de viziunea publicului asupra chestiunii, viziune îndreptată, pesimist ori optimist, asupra jumătății goale ori a celei pline a sticlei. La teatru însă, indiferent ce ți se oferă spre contemplare - în ultimul timp, îndeobște jumătăți (de sticle și de corpuri) goale - și, deci, oricît de încrîncenat partizan al vizualității ai fi, trebuie, "nolens-volens" (cum scria cineva într-un îndrăgit - și îndrăcit - hebdomadar), trebuie, ziceam, sau, mă rog, n-ar fi rău să asculți și textul. (Mai ales că , tot în ultimul timp, asta îți procură ocazia de a- ți completa sau de a-ți verifica, după caz, vocabularul rezervat, tocmai, jumătăților - inferioare - goale și activităților specifice. Însă asta-i altă poveste.)

Sigur, vremurile cînd teatrul era, printre altele, o școală de "vorbire aleasă", vremurile cînd limba scenei era un model de ortoepie (de pronunție corectă și elegantă, adică) au trecut cum toate trec, iar urmele acelor vremuri se pierd, cu fiecare zi, printre amintiri inutile, inutile ca nostalgiile și iluziile noastre...

Dar totuși! Acum, cînd toată lumea "revendică cerințe", fie-ne îngăduit și nouă să ridicăm pretenția minimă de a descifra sunetele (articulate) emise de valoroșii noștri actori! Fie-ne îngăduit să cerem o pronunție cît de cît limpede și frumoasă! Fie-ne îngăduit să reclamăm, cel puțin, ca de pe scenă să ne desfete urechea, în același spectacol, un singur fel de grăire sîsîită ori peltică, iar nu, cum am ascultat odată, trei soiuri (selecționate, nu?)! Fie-ne îngăduit să dorim a auzi un nume străin (sau mai multe) stîlcit de toți actorii în același mod, ca să nu credem că e vorba, de fiecare dată, despre alt personaj! În sfîrșit, fie-ne îngăduit să impunem a ni se oferi, măcar în cazul limbii române, o pocire uniformă a cuvintelor!

Și, cum din exemple se învață (traducem adagiul latinesc spre a evita comentariile ironic-păsuniste...), să vă furnizăm cîteva.

În ce privește pronunția lui **x** intervocalic există (iată!) două "școli": una care preferă - cu excepțiile ce confirmă regula - varianta **gz** (egzamen, egzecuție etc.), așa cum, de altfel, am învățat pe vremea cînd la școală se mai și învăța, și una care optează - de ce oare? - pentru varianta **cs**. (Mai e(ra) și varianta **z**, dar asta nu are a face cu nici o școală.) Pare-se însă că la catedra de vorbire scenică a IATC aceste două școli încă se mai înfruntă, într-o bătălie nedecisă dacă e să judecăm după un spectacol de absolvență (al unei clase de actoriel) în care recenții **profesioniști** rosteau (și nu o dată), unii, "egzistă", iar alții, "ecsistă". Sublimul a fost atins de un june ce a lansat voios vocabula "ecsemă", crezînd el, de bună-seamă, că vorba în cauză se scrie cu **x**, adică "exemă"... Apoi: să fie oare la mijloc încă o dispută academică (tot la Institut) în legătură cu pronunția nevinovatelor numerale 17 și 18, lansate în eter, uneori, sub forma "șaptăsprezece" și "optîsprezece" iar cel mai adesea sub forma "șaptisprezece" și "optisprezece"? Și iarăși: va fi reprezentînd (tot acolo) dovada unui pios respect față de graiul de-acasă al învățăceilor senînătatea cu care aceștia sînt lăsați să păstreze în vorbirea de pe scenă reziduuri sonore regionaliste? De aceea auzim, oare, dulcile cuvinte "leuropa", "iestetică", "muorală", "puorc", "jioc", "mîrșiăvie" și altele asemenea? Și încă: nici o ureche pedagogică nu e supărată oare (tot la... ) cînd de pe scenă răsună victorios ziceri precum "Tre' să plec azla (azi la, **n.n.**) Znagov" sau "Căj (căci, **n.n.**) dac-ar fi săz (să-ți, **n.n.**) răspundupă cumeriți" (vă lăsăm pe dumneavoastră să descifrați enigma acestei replici... )? Și în sfîrșit: comisiile de admitere la secția Arta actorului chiar nu sesizează gravele defecte de dicțiune ale unor candidați, defecte ce nu pot fi corectate prin nici un fel de mijloace non-violente și care transformă apoi "sonorul" spectacolelor într-o cacofonie de sîsîieli, șîșîieli, gîjîieli și gîngăveli? Asupra acestui din urmă subiect ar fi, ne e teamă, ceva mai multe de spus, dar "nu voi să pați vr'un conflict" știți dumneavoastră cu cine, așa că îl semnalăm doar (aspectul...). Deocamdată. ■ *Alice Georgescu*

P.S. Dat fiind că Televiziunea nu se lasă deloc, ne vedem nevoiți să nu ne lăsăm nici noi. În legătură cu (sau poate preferați "vizavi de") pronunția unora dintre tinerele și altminteri agreabilele crainice sau redactoare, remarcăm cu delicii utilizarea constantă a unui **e** foarte deschis (și sincer), sensibil apropiat de **ă**. O pildă: "Noi ălămîntă intărvănită în dărularea ăvănimîntălor din Golful Părsic". Sună mai "în spiritul limbii", nu?

P.S.2 Scurtă continuare la precedentul nostru articol referitor la traducerea filmelor la TVR: aducîndu-i unui "consumator" o farfurie cu ciorbă (sau poate era supă) aburindă, un hangiu spaniol (sau poate era mexican) zice, în spaniolă (sau poate era mexicană și de-aia...): "Es muy caliente", adică "E foarte caldă" sau "E fierbinte". Traducerea românească: "E clientul meu". Să fi fost la mijloc obsesia privatizării? ■ *A.G.*

# DINCOLO DE ARȘIȚA INCERTITUDINII

situație omenească dificilă este și aceea cînd nu știi ce să faci sau ce să **mai** faci. Stînd sub semnul întrebării, această situație devine destul de repede inconvenabilă dacă se prelungește peste măsură. Uneori, semnul întrebării e înlocuit de ruda sa - semnul mirării - ceea ce, trebuie să recunoașteți, este din nou o stare dificilă. Să lăsăm, însă, deoparte, vălurile limbajului esopic, și să spun ce-i cu aceste două semne care îmi par că au guvernat anul teatral 1990.

Contextul social-politic foarte agitat a influențat, uneori a traumatizat starea teatrului românesc pe toată suprafața sa și în structurile sale de rezistență. Cu puține excepții, firește. Vorbind la modul generic de teatrul românesc nu putem face abstracție de faptul că genericul înseamnă instituții teatrale, artiști, oameni de specialitate, contacte internaționale, revelarea unor anchiloze administrative de fond, tentative organizatorice noi, apariția primei Uniuni de creație a oamenilor de teatru, primele semne ale unui alt mod de a privi teatrul ca fenomen cultural. Dar și primele deziluzii care acoperă, la fel, instituții și oameni, încercări și eșecuri. Toate acestea pot degaja senzația unei incertitudini, spartă, din cînd în cînd, de constatarea că ici și colo se face totuși teatru.

Ce înseamnă, de fapt, acest lucru?

La prima vedere ar fi vorba de o necesară stare de tranziție, de remodelare a structurilor teatrului în funcție de condițiile și ele în curs de cristalizare ale economicului. De configurarea legislației statului depind și unele lucruri care privesc administrația teatrului. Apariția, de pildă, a unor legi care să reflecte posibilitățile de finanțare a activităților teatrale din partea unor firme cu capital mixt, cu scutirea de impozit aferentă, ar fi una dintre aceste posibilități de ameliorare a deficitului economic al producției teatrale. Subvenționarea teatrelor, pentru care Ministerul culturii și Uniunea teatrală au depus eforturi majore, ar fi o altă soluție a cărei cheie se află însă în buzunarul Ministerului de finanțe. Dar și acesta, buzunarul adică, tinde spre starea de sită dacă economia națională pe ansamblu funcționează aiurea. Mulți nu sînt dispuși să vadă această cauzalitate și se constituie într-un admirabil cor al pretendenților. Culmea e că unii dintre ei, teatre întregi chiar, nu justifică prin nimic pretențiile financiare. Alții, însă, care vor să le justifice, se văd prinși în viciosul cerc al calculelor preliminare privind viitoarele premiere la sfîrșitul căror calcule observă că, prin scumpirile materialelor, ca să nu zic liberalizarea prețurilor, producția unui spectacol modest ca decor și costume bate la vreo două sute cincizeci de mii de lei. Iar dacă ei nu pot avea garanția acestor bani, cum să se lanseze în pregătirea viitoarelor premiere?

Aceasta ar fi o incertitudine majoră care, evident, poate dispărea dacă se observă că instituția teatrală rezistă profesional și valoric prin ceea ce face, și că, oriunde în lumea civilizată a teatrului, atenția la nivel de stat sau guvernamental acordată teatrului deține un loc totuși privilegiat. Cu fluctuațiile de rigoare, ca să nu idealizăm.

Ori, pînă acum, este evident că statul sau guvernul încă nu s-a situat pe poziția de a-și defini atitudinea față de un fenomen cultural major - și care înainte de decembrie '89 și-a demonstrat nu o dată insurgența - astfel încît să permită prin instrumentul finanțelor o dezvoltare normală a activității teatrale.

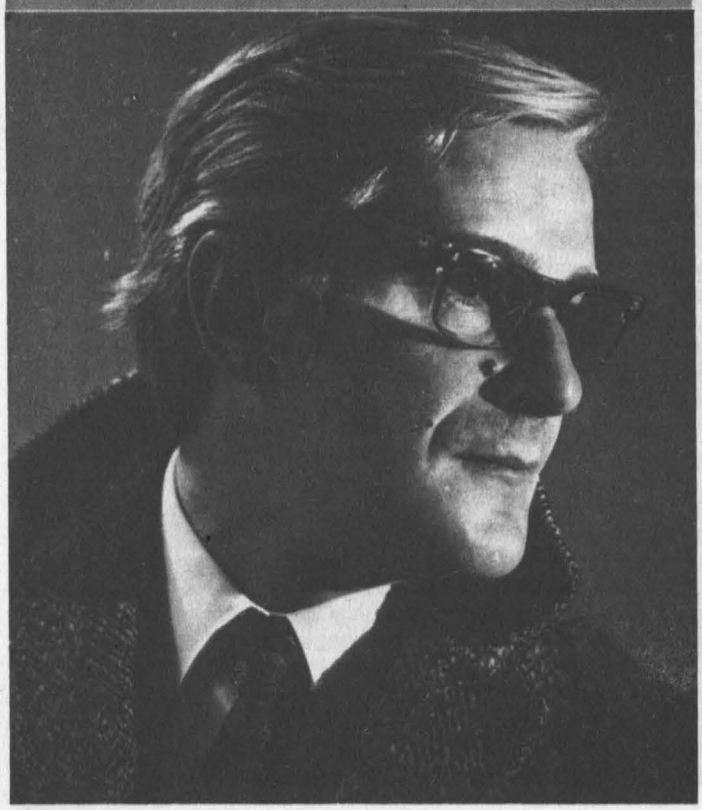
Pericolul cel mai mare, după mine, vine însă din fluctuațiile factorului uman din instituția teatrală, explicabile în bună măsură, dar nu în întregime, prin labilul context social-politic al unui trecut. Cîteva rezultate destul de greu acceptabile s-au produs: numărul mic de premiere, neglijarea masivă a dramaturgiei originale, gîndurile obsesive iscate de teatrul străzii și altele. Evident că presiunile sînt mari, fie că sînt economice, fie că țin de o necesară reconsiderare a propriilor capacități artistice, de reevaluarea unui patrimoniu teatral unde informația este încă nesistematică. Abia febrilitatea restabilirii unor relații europene ale teatrului românesc, pe care Uniunea Teatrală din România le-a provocat sau favorizat în număr considerabil pentru timpul scurt trecut de la înființarea ei în februarie 1990, începe să readucă lucrurile pe un drum acceptabil.

Tot astfel, trebuie reconsiderată poziția instituției teatrale față de dramaturgia română. Nu e normală eliminarea ei cvasitotală. Concursul pentru cea mai bună piesă românească a anului, prelungit de Uniunea Teatrală pînă la 15 februarie a.c., a fost inițiat și din dorința reducerii pe cît posibil a unei anomalii care nu ține neapărat de puținătatea valorilor.

După cum se vede incertitudinile nu sînt puține și arșița lor trebuie reconvertită în sursă energetică iar nu în factor deconstructiv. S-ar putea să afișez aici semnul unui optimism. Nu știu dacă e chiar optimism sau încrederea că teatrul nostru se poate reorienta fără să-și piardă menirea. ■ *MARIAN POPESCU*

DIALOG

# ION COJAR: "DESTINUL ARE ÎNTOTDEAUNA UN NUME"



În apartamentul modest, "de bloc", situat pe strada "Pionierilor", vis-à-vis de palatul cunoscut încă sub acest nume, eşti întotdeauna primit fără morgă, cu o bunăvoinţă cordială, nelăsîndu-te să bănuieşti că ai putea deranja liniştea şi tabieturile casei. Actriţa Raluca Zamfirescu, soţia regizorului Ion Cojar şi fiica lui G.M.Zamfirescu, e o gazdă perfectă, ştiind să-şi facă discret simţită prezenţa, fără a tulbura "părţile"implicate în **interviu**, chiar dacă ele se cunosc de ani de zile. Fotografii de familie, fotografii de actori - Rauţchi, Amza, Cotescu, Fintesteanu, Timică -, albume de turneu, din Japonia, sau din Spania, de la cursurile predate de "Ianl" în 1985 şi 1986, ne introduc în atmosfera unui minuscul "cabinet de lucru", de invidiat pentru intimitatea lui. Ştiu că regizorului îi place să "epuizeze" fiecare subiect de discuţie, că nu-şi poate înfrîna plăcerea digresiunilor asociative, aşa încît, cu riscul de a părea nu tocmai politicos, îl rog - poate cu nu destulă convingere?! - să încercăm să purtăm o discuţie la obiect.

□ Un soi de bilanţ? Ca la împlinirea vîrstei de 60 de ani?

Îi simt ironia, din care mulţi încercăm să ne facem platoşa invulnerabilităţii faţă de trecerea anilor, aşa că mă grăbesc să- mi clarific intenţiile:

■ **Ca la împlinirea unei vîrste a maturităţii spirituale, cînd omul e încă în putere şi, fiind foarte activ, poate să privească şi înainte şi înapoi, ba chiar şi-n sine, uneori nu tocmai fără folos, pentru clarificarea lui sau măcar a celorlalţi. De pildă, pe mine m-a intrigat întotdeauna faptul că regizorul Ion Cojar a fost şi a rămas, cu obstinaţie, profesor la catedra de arta actorului, nu la catedra de regie de teatru.**

□ Totul a început în anul universitar 1952-1953, cînd, fiind student la regie, unul dintre profesorii mei,. maestrul Moni Ghelerter, m-a luat asistent de regie la spectacolul pe care-l monta atunci la Teatrul Naţional: **Cei din Dangaard** de Andersen Nexö, în care rolul principal îl deţinea doamna Aura Buzescu, într-o distribuţie din care făceau parte Eliza Petrăchescu, Emil Botta, Marieta Anca, Eva Pătrăşcanu, Emanoil Petruţ, bătrînul Victor Antonescu. La una din repetiţii, Moni Ghelerter m-a pus s- o analizez. Deşi îmi dădeam seama că unii dintre interpreţi nu primeau cu plăcere propunerea, mi-am luat inima-n dinţi şi mi-am spus părerile, dînd chiar şi "soluţia" unui moment de răscruce. După oare, doamna Buzescu m-a poftit, în cîteva rînduri, în Casa Buzescu de la Grădina Icoanei, să discutăm despre piesă şi chiar să repetăm cîteva scene.

**Un examen sui generis**

Credeam că are efectiv nevoie de sfaturile mele şi mi-am luat misiunea în serios, pentru ca, după o repetiţie, să mă-ntrebe cu ce-aş vrea eu să-mi dau examenul de stat. I-am spus că poate cu **Tragedia optimistă** de Vişnevski, iar dînsa mi-a spus că e o coincidenţă fericită, pentru că introducea la clasă scene din piesă, aşa că mi-a propus să-l fiu asistent la

foto: dorin stanciu

Imagini din timpul aniversării (UNITER)

catedră. Atunci mi-am dat seama că, de fapt, eu dădusem un examen, "sui generis", doamna Buzescu găsind cea mai subtilă şi delicată metodă de a mă testa.

Iată o primă motivaţie. Şi aşa am devenit mai întîi preparator, neplătit, apoi, în anul următor, preparator simplu, dar plătit. Prima montare a fost, într-adevăr, **Tragedia optimistă**, realizată cu acea vestită serie sau promoţie de aur, în care intrau studenţii doamnei Aura Buzescu şi ai maestrului Nicolae Bălţăţeanu.Au urmat gradele de preparator principal, asistent, şef de cabinet (era şi ăsta un grad universitar, pe atunci), apoi lector, conferenţiar şi, după mulţi ani, profesor suplinitor, concursurile şi avansările în gradele universitare fiind multă vreme sistate. În sfîrşit profesor, şef la fosta catedră de "arta actorului şi regizorului de teatru", actualmente şeful catedrei I de "arta actorului". O altă motivaţie o constituie faptul că eu am vrut iniţial să mă fac actor. În 1950, marele regizor Ion Aurel Maican, venit de la Bucureşti pentru a conduce examenul de admitere la Conservatorul din Timişoara, mi-a pus şi alte întrebări decît cele pentru actorie. Cunoştinţele mele din domeniul literaturii, desenului, muzicii, l-au îndemnat să mă sfătuiască să vin la Bucureşti, pentru a da examen la regia de film. Am dat acest examen şi am căzut. Dar am rămas în Bucureşti, cîţiva candidaţi fiind toleraţi în cămin încă o lună de zile, pînă cînd am dat examen la regie de teatru, unde am intrat şi unde i-am avut profesori, în anul I, pe Ion Aurel Maican, pe Moni Ghelerter şi pe Ion Şahighian, iar mai apoi am fost timp de şase ani asistent de regie al maestrului Sică Alecsandrescu. Am avut şansa extraordinară de a fi zilnic la repetiţii, urmărind generaţia de monştri sacri care lucrau atunci, Storin, Ion Manolescu, Aura Buzescu, Maria Filotti, Mihai Popescu, Gheorghe Ciprian, Giugaru, Sonia Cluceru, Radu Beligan, Marcel Anghelescu, Birlic. Dar am rămas, în permanenţă, şi cu nostalgia acelui prim impuls.

În fine, o a treia motivaţie: mi-au rămas foarte puternic întipărite în minte cuvintele lui Camil Petrescu, după care una dintre principalele funcţii ale regizorului este cea de pedagog. Drept care consider că nu există spectacol important care să nu afirme valori actoriceşti sau să reconfirme asemenea valori, prin redimensionarea posibilităţilor şi redescoperirea alterităţilor specifice actorului.

■ **Am putea, deci, considera încheiat capitolul motivaţiilor.**

□ Nu. Mai este o motivaţie. Atunci cînd m-am format ca pedagog funcţiona o catedră foarte puternică de regie. Am avut colegi între care nu pot să nu-i numesc pe Radu Penciulescu şi David Esrig, care aveau o adevărată vocaţie pentru pedagogia regizorului de teatru. Era limpede pentru toată lumea, chiar pentru studenţii acelor vremuri, cărora le puteam fi mai util în domeniul pedagogiei actorului. Iar studenţilor de la regie le erau mult mai utili Penciulescu şi Esrig. După ce ei au plecat, a rămas Valeriu Moisescu, căruia i s-a alăturat în ultimii ani Cătălina Buzoianu. Nu se poate vorbi de pedagogie în afara unei stricte specializări. A preda o disciplină înseamnă şi depăşirea abordărilor amatoriste, aproximative, diletante derivînd din mentalitatea comună, din afara domeniului abordat.

Sînt profesor la arta actorului considerînd că asta e adevărata mea vocaţie. E tipul de muncă în care nu obosesc, lucrînd şi 20 de ore pe zi. Înseamnă că-mi place.

**Întîlnirea cu un om**

■ **Motivaţii au fost destule. Care rămîne totuşi factorul decisiv?**

□ În privinţa asta cred că are foarte multă dreptate parcă Heisenberg, considerînd extrem de importantă întîlnirea cu un om, cu o carte sau cu o împrejurare anume. De asta se şi poate spune că destinul are un nume. Numele destinului meu, ca pedagog de teatru, este Aura Buzescu. Sigur c-au fost şi cîteva cărţi fundamentale care au avut o mare influenţă asupra mea. Între ele; cele ale lui Dostoievski şi exegeza lui Mihail Bahtin asupra operei sale, despre semnificaţia "dublului" şi polifonia persoanei. N-a rămas fără ecou efortul lui Camil Petrescu de a găsi o definiţie, o teorie închegată despre teatru şi arta actorului. Apoi, reevaluarea termenilor **"mythos"** şi **"mimesis"**, ca şi a **"arheului"**, din perspectiva marelui profesor de logică Anton Dimitriu şi a filozofului Constantin Noica. Adăugînd, bineînţeles, o întreagă literatură de specialitate şi de interdisciplinaritate. Am ajuns la convingerea că e posibilă continuarea muncii lui Camil Petrescu, în vederea elaborării unei teorii închegate asupra artei actorului.

■ **În elaborarea acesteia, vă disociaţi de teoriile şi reperele amintite?**

□ Nu mă disociez de nici o teorie posibilă, indiferent că unele au o arie foarte restrînsă de acţiune, de valabilitate, explicînd fenomene ale unui domeniu foarte restrîns. Mă disociez net de eseistica sterilă, care abundă în teatru. În legătură cu asta: mi-am notat un citat concludent din Tudor Vianu: "divagaţii entuziaste despre artă şi mari zboruri repezite în zenitul impreciziunii". Există o asemenea eseistică poetizatoare, care e o formă de exaltare intelectualistă, dar care nu duce nicăieri. Mă disociez de avalanşa de diletantism şi de inundaţia formelor degradate, aproximative, care ameninţă teatrul.

Încerc să continui ceea ce consider că trebuie continuat, pe linia nevoii de adevăr, de originalitate, de autenticitate. Pentru asta, e nevoie de o ruptură fără pic de menajamente sau scrupule, cu moştenirea "medievală", cu teoria "modelelor" şi a răspunsurilor preexistente la fiecare întrebare.

În şcoala de teatru, nu numai de la noi, confuzia dintre obiectul teatrului, ca instituţie de artă, şi obiectul şcolii de teatru - în speţă al disciplinei "arta actorului" - continuă transferul de mentalităţi şi procedee, de metodici de lucru din teatru, ceea ce constituie o gravă eroare. Obiectul teatrului este spectacolul. Obiectul şcolii de teatru este formarea de creatori.

Teatrul aparţine filozofiei obiectului, nefăcîndu-şi scrupule din "cum" se realizează obiectul. Pedagogia, din orice domeniu, aparţine filosofiei metodei, mai important decît adevărul fiind aici, pentru a-l cita pe Lessing, "drumul spre adevăr".

**Un alt tip de logică**

■ **Există o direcţie fundamentală care trebuie urmărită în formarea unui actor?**

□ Mai întîi cred că întrebarea nu se poate pune în aceşti termeni. La această întrebare ar trebui să răspund prin ce este arta actorului, iar dificultatea răspunsului vine din "impostura" întrebării. Există o neconcordanţă între fenomenologia artei actorului şi reducţionismul întrebării. Arta este ea însăşi o reducţie. A-i mai aplica o reducţie ar însemna să reducem reducţia.

De fapt, ar trebui să ne-ntoarcem la o definiţie corectă a obiectului artei actoriceşti, din punct de vedere teoretic. O asemenea definiţie corectă porneşte, după părerea mea, de la înţelegerea unui alt mecanism logic decît cel aristotelic. Răspunsul poate fi dat din perspectiva unui alt tip de logică. Diderot a dat un răspuns extrem de riguros, dar din punct de vedere al logicii aristotelice, care stă la baza întregii culturi europene. Cu rigoarea gîndirii sale, el nu putea să dea un răspuns neconform cu principiul identităţii şi al noncontradicţiei, care stau la baza logicii clasice. El trebuia să aleagă: ori sensibilitate ori raţionalitate. A preferat raţionalitatea, deşi el pare-se că a fost un exaltat. A treia cale nu exista: **tertium non datur**.

Întrebarea ar trebui pusă, deci, din perspectiva unui alt tip de logică. E obligatoriu să recurgem la studiile antropologice ale civilizaţiilor primitive, pe care le citează Anton Dimitriu în opera sa fundamentală, **Istoria logicii**, preluînd apoi caracteristici ale gîndirii civilizaţiilor primitive, ale gîndirii în imagini, şi sugestii din logica polivalentă, care atestă realităţi din fizică, unde electronul este în unele experienţe corpuscul iar în altele undă, fapt demonstrat matematic de polonezul Lukasiewicz. Actorul, ca şi electronul, este în acelaşi timp omul cu identitate legitimată de realitatea sa obiectivă, dar şi o altă persoană, care e capabilă să facă "să existe ceea ce în realitate nu există". Cum afirmă o profesoară americană de teatru, se ajunge astfel la o a doua entitate, prin procedeul asumării conceptului unei alte persoane, pe care o experimentează prin propria sa fiinţă şi care nu este altceva decît unul din **arhel**, cum explica acest termen Constantin Noica, o virtualitate existentă în orice om şi "care aşteaptă condiţiile prielnice pentru a intra în real", pentru a se real-iza. Marile creaţii se constituie tocmai din acest miracol, al transgresării tuturor datelor individualităţii obiective ale actorului în persoana care, dintr-o convenţie, dintr-o ficţiune, devine o realitate obiectivă. Dar acest lucru nu se poate obţine decît preluînd întreaga realitate obiectivă a personalităţii actorului - deci şi sensibilitate, şi raţionalitate, şi senzorialitate, şi subconştient - în personajul convenţiei teatrale, ce încetează să mai fie convenţie, devenind, la rîndu-i, realitate obiectivă. La o actorie amatoricească, diletantă, personajul rămîne ficţiune, transgresarea nu se produce. Personajele rămîn convenţionale, imagini sterile, mecanisme. "Chestiunea fundamentală" - pentru a reveni la întrebarea dvs., îndreptăţită doar din perspectiva unei logici aristotelice - este tocmai acest prim pas care trebuie făcut, pentru înţelegerea unui alt mecanism logic, specific.

**"Lansarea" şi "relansarea" actorului**

■ **Consideraţi importantă "lansarea" rapidă a actorului? Comportă şi riscuri?**

□ Am întîlnit scris undeva faptul că "talentul se devorează pe sine". Deci, succesul timpuriu poate pune în evidenţă această posibilitate. Dar, după părerea mea, bine dirijată şi ţinută sub observaţie, dat fiind că talentul este o materie foarte delicată, şi lansarea timpurie este de dorit. Motiv pentru care, sub rectoratul regretatului Octavian Cotescu, am şi decis împreună să nu blocăm nici una din şansele de afirmare ale studenţilor. Ştiţi că existau opinii potrivit cărora în timpul şcolarizării studenţii nu aveau voie să joace, le era interzis acest lucru. Am rupt atunci, sper pentru totdeauna, cu această "regulă" a institutului nostru, fapt care a făcut posibilă afirmarea, încă din anul II, a unor tineri actori valoroşi. Personal îmi aduc aminte cu plăcere şi emoţie de debutul lui Adrian Pintea, Claudiu Bleont, Oana Petea. Carmen Galin - mai demult şi mulţi alţii care acum dau strălucire teatrului românesc.

Sigur că există şi riscuri. Ca în orice tip de iniţiere e nevoie de rigoare şi aplicare corectă a principiilor. Altfel, talentul riscă să se degradeze. Extrem de important e climatul în care se produce această afirmare timpurie.

■ **Ştiind că Ianı Cojar şi-a asumat, cu bună ştiinţă, şi riscurile "relansării" unor actori pe nedrept intraţi într-un con de umbră, am încercat să văd dacă are şi aici propria-i teorie.**

□ Vă referiţi probabil la ultima experienţă cu **Vassa Jeleznova**. Credinţa mea este că un actor de real talent este un univers întreg de necunoscute, de virtualităţi. De altfel, orice om îşi are "dublul" său, dincolo de nivelul biologic, cum afirma tot Constantin Noica. Mă încred foarte tare în "conceptul de pămînt" al operei de artă, aşa cum e gîndit de Martin Heidegger şi explicat de Gabriel Liiceanu şi Thomas Kleininger în **Originea operei de artă**, titlu generic sub care a apărut traducerea lor.

Pînă într-o vreme, materia din care era alcătuită opera era considerată ca un simplu suport, fără contribuţie la impresia generală pe care o degajă ca operă de artă. Artisticul era numai ceea ce constituia concretizarea proiectului estetic. Heidegger adaugă acestuia contribuţia materiei concrete din care e alcătuită opera de artă, cea care nu se exprimă, care rămîne totdeauna ascunsă. Este, cum spune el, "sufletul de pămînt" al operei de artă, în care zac toate promisiunile, toate începuturile posibile. Acesta e "lemnosul", "pietrosul", "marmoreanul" în sculptură. Iar în opera actorului, "omenescul".

Apariţia actorului pe scenă e, în orice împrejurare, o promisiune. Care poate fi confirmată sau infirmată. Dar, în el stau toate începuturile posibile. A vedea lucrurile din această perspectivă a "conceptului de pămînt" al operei de artă implică, desigur, refuzul acelor "judecăţi de valoare" ce au în vedere doar proiectul estetic. Asemenea judecăţi pun în pericol teatrul şi arta actorului sau subminează teatrul de artă, în ultimă instanţă gonind şi publicul din sălile de teatru. Referindu-ne de pildă la autenticitate, în teatru nu poate fi vorba de o autenticitate rudimentară, de simplificări naturaliste. Autenticitatea poate fi judecată doar din perspectiva artei actoriceşti, care are întotdeauna ca principiu de bază, omul, "viul".

**Nu putem fi profeţi**

■ **Cum descoperim talentul autentic?**

□ Am ajuns şi aici la un principiu. Nu mă interesează **ce** spune, nu mă interesează **cum** spune, mă interesează **ce i se întîmplă**, candidatului, cînd spune. Desigur mă interesează şi aptitudinile fizice, dar şi caracteristicile care îi recomandă pe candidaţi pentru categorii tipologice, specifice. Nu putem fi profeţi, profeţi. Totuşi, referindu-ne la seriile de absolvenţi ai Institutului din ultimii ani, în ciuda numărului de locuri extrem de mic, acordat prin cifre de şcolarizare obligatorii, procentul de eroare a fost, mi se pare, extrem de mic.

■ **Aţi montat piese de facturi diferite. Ce v-a determinat în alegerea lor?**

□ Uneori o stare polemică. Aşa a fost cu **Hagi Tudose**. Am simţit nevoia unei reacţii la caracterizarea făcută piesei şi personajului principal de George Călinescu. Alteori, cum a fost cazul la **Iflgenia** de Mircea Eliade, nevoia de a releva un univers problematic, legat de importanţa mitului, de revigorarea gîndirii mitice, în existenţa contemporană. Din aceeaşi perspectivă ideatică am citit şi am găsit semnificativă piesa lui Rozov, **Turnul de fildeş (Cocoşul de munte)**, care într-o lectură superficială este doar o "felie de viaţă".

■ **Regretaţi ceva ce n-aţi putut face, pînă acum?**

□ Cel puţin două lucruri. Primul: că n-am putut să-mi constitui un grup de creaţie, cu un nucleu de actori formaţi într-un spirit unitar, adecvat unui mod propriu de a gîndi teatrul. Al doilea: că n-am reuşit încă să duc pînă la capăt redactarea, într-o aşezare coerentă, a tuturor ideilor despre arta actorului.

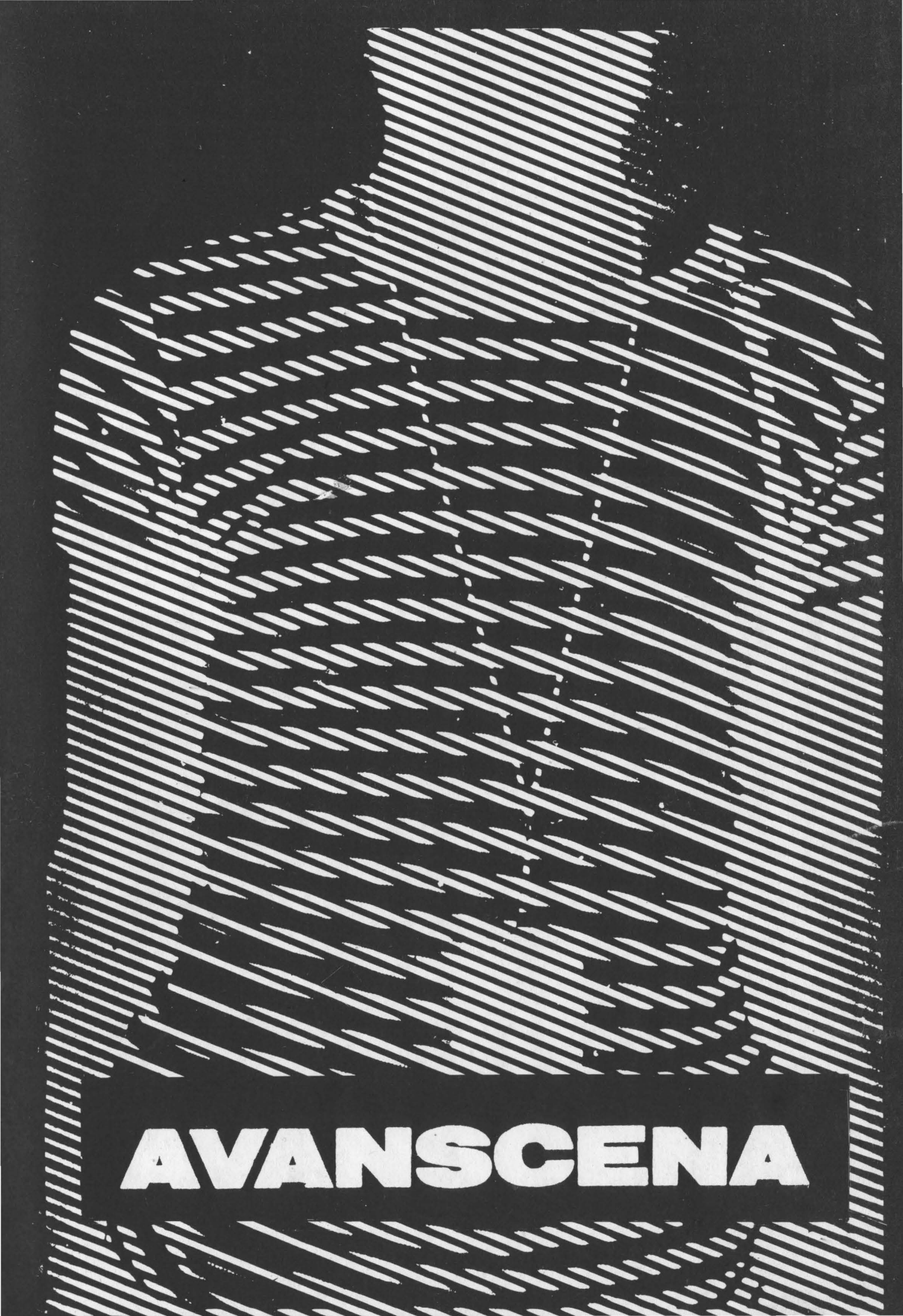
■ **Dar mi-aţi citit, în nu puţinele momente în care ne-am îndepărtat de la conversaţia noastră, pasaje întregi din acest posibil tratat, structurate şi redactate ca atare.**

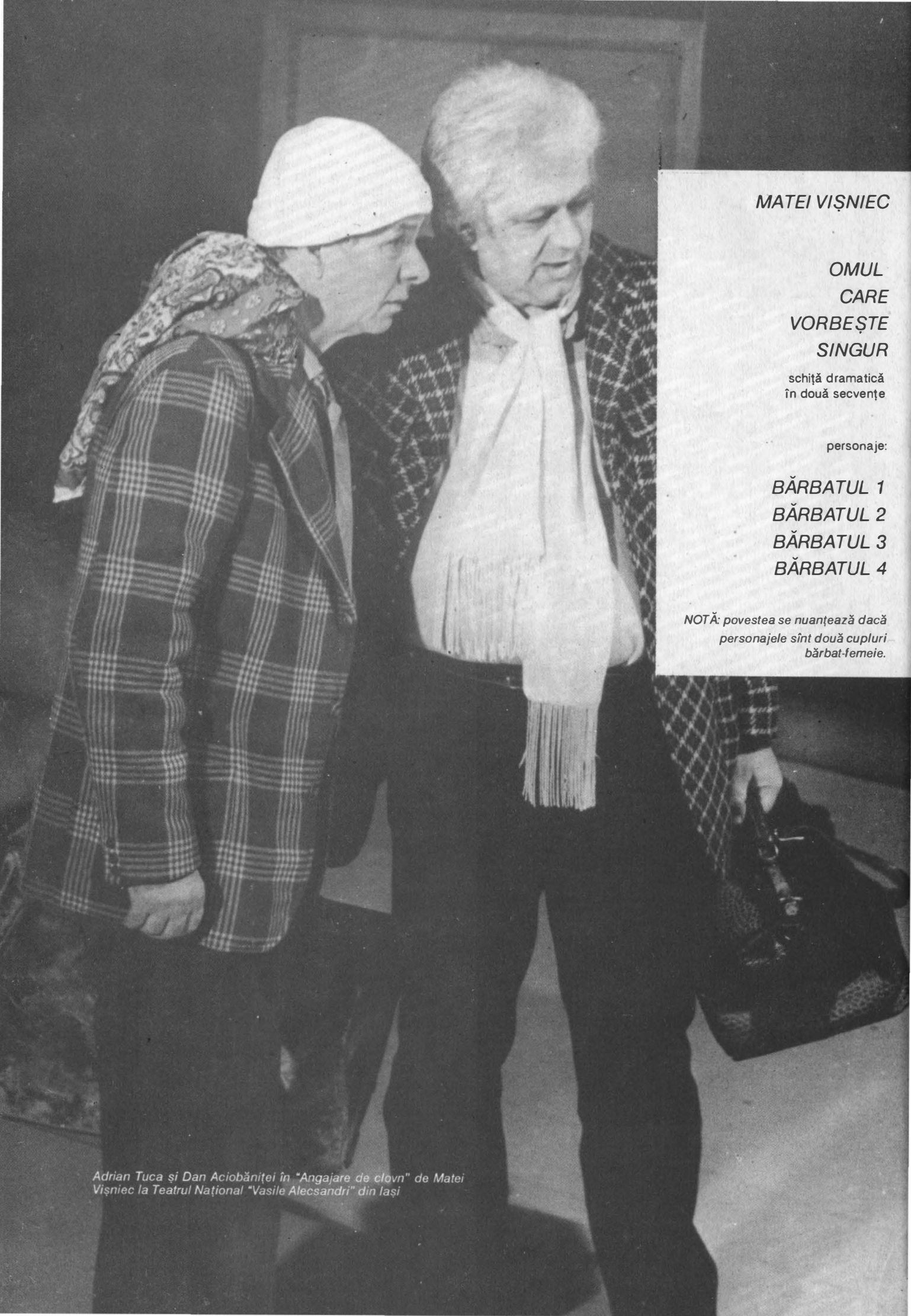
□ Ăsta-i necazul meu. Deşi sînt un convins antimecanicist, mi-e aproape imposibil să ajung la globalitate. Şi scriu foarte greu.

■ **Cineva spunea că drumul se face mergînd...**

□ Încotro? Vorba lui Alecsandri: "vă întreb, unde mergem, boieri dumneavoastră. Unde mergem?"

■ Convorbire realizată de *VICTOR PARHON*


AVANSCENA



*Adrian Tuca și Dan Aciobăniței în "Angajare de clovn" de Matei Vișniec la Teatrul Național "Vasile Alecsandri" din Iași*

*MATEI VIȘNIEC*

# *OMUL CARE VORBEȘTE SINGUR*

schiță dramatică
în două secvențe

personaje:

*BĂRBATUL 1*
*BĂRBATUL 2*
*BĂRBATUL 3*
*BĂRBATUL 4*

*NOTĂ: povestea se nuanțează dacă personajele sînt două cupluri bărbat-femeie.*

*SECVENȚA 1*

*O încăpere. Fereastră acoperită de draperii. Un scaun în fața ferestrei. Alt scaun în stînga ferestrei. Un bărbat, în picioare, în fața draperiilor, privindu-și ceasul. Al doilea bărbat, pe scaunul din stînga ferestrei, pîndind afară printr-un ochi al draperiei.*

*BĂRBATUL 1: Ce vezi?*

*BĂRBATUL 2: Nimic.*

*BĂRBATUL 1: Mai așteaptă. (Își urmărește cu atenție ceasul.) Acum! A venit?*

*BĂRBATUL 2: Formidabil! A venit.*

*BĂRBATUL 1: Ți-am spus? Exact șase fără un minut. De zece ani vine exact la șase fără un minut.*

*BĂRBATUL 2: E nebun!*

*BĂRBATUL 1: Stai să vezi! Ce face?*

*BĂRBATUL 2: Stă...*

*BĂRBATUL 1: A pus un picior pe bancă?*

*BĂRBATUL 2: A pus.*

*BĂRBATUL 1: Să vezi acum! La șase fix am să trag draperiile. El o să se prefacă dintr-o dată că vede ceva pe cer și o să se așeze pe bancă. (Pauză.) Acum!*

*(BĂRBATUL 1 trage draperiile. Dincolo de fereastră se vede un arbore uriaș. Lîngă arbore este o bancă. Un bărbat stă cu un picior pe bancă.)*

*BĂRBATUL 1: Ei?*

*BĂRBATUL 2: Se uită în sus.*

*BĂRBATUL 1: Ți-am spus eu? De zece ani face același gest. S-a așezat?*

*BĂRBATUL 2: S-a așezat.*

*BĂRBATUL 1: Acum am să deschid larg fereastra. După ce deschid larg fereastra el își scoate țigările.*

*(BĂRBATUL 1 deschide fereastra. Bărbatul de pe bancă își scoate țigările.)*

*BĂRBATUL 1: Ai văzut?*

*BĂRBATUL 2: Straniu.*

*BĂRBATUL 1: Nu? N-ai impresia că face exact ceea ce vreau eu? Uite, eu am să mă plimb prin fața ferestrei. Cît mă plimb eu prin fața ferestrei el stă cu țigările în mînă.*

*(BĂRBATUL 1 se plimbă prin fața ferestrei. Bărbatul de pe bancă stă nemișcat cu țigările în mînă.)*

*BĂRBATUL 1: Pot să-l țin așa cît vreau eu. Nu îndrăznește să-și aprindă țigările pînă cînd nu mă opresc.*

*BĂRBATUL 2: Oprește-te, să vedem!*

*BĂRBATUL 1: Nu. Obișnuiesc să mă plimb exact jumătate de minut. De cinci ori încolo și de cinci ori înapoi. Acum am să mă opresc.*

*(BĂRBATUL 1 se oprește exact la mijlocul*

# AȘTEPTÎNDU-L PE DRAMATURG

**Literatura română de azi nu se poate lăuda cu apariția unor noi dramaturgi. "Văduvită" de o evoluție normală, dramaturgia s-a văzut silită să existe și să se uzeze în confruntările frecvente și obositoare cu o cenzură eșalonată și activă. Faptul că acum teatrul românesc a intrat în revizie stîrnește anxietăți cu motivații diverse, care se adaugă la nefireasca evoluție a scrisului dramatic.**

**Dacă în alte culturi dramaturgul este implicat în scrierea piesei de teatru, în mecanismul teatral propriu-zis al instituției, mai ales cînd este solicitat în mod special, la noi autorul a avut un destin mult mai ingrat decît, poate, prozatorul sau poetul. Modificările care i se cereau față de originalul piesei configurau cumplitul labirint al alterării concepției auctoriale.**

**Matei Vișniec, care nu a împlinit încă 40 de ani, nu a intrat în acest labirint. În momentul cînd debutul său pe scenă era iminent, a plecat din țară, lăsînd amintirea unui tînăr scriitor (poet, dramaturg) care a ajuns la o opțiune de destin foarte netă. Textele sale pentru teatru, însă, circulaseră pe o mică filieră publică sau între cunoscuți. Unele reviste studențești îi publicaseră cîteva piese scurte, unii prieteni, cîțiva critici îl apreciau ca pe o valoare certă a unei dramaturgii care nu mai putea să ofere surprize.**

**Teatrul lui Vișniec, să fi apărut și pe scenă, ar fi însemnat o descoperire credibilă, la timpul său. Căci literatura pe care o scrie, pe care a scris-o în acei ani din urmă, reflectă o cultură absorbită cu talent și rafinată de o gîndire suplă, stăpînă pe un limbaj propriu, care îi confirmă punctul de vedere asupra universului uman. Nu e vorba numai de o modernitate a stilului dramaturgic, la care "absurdismul" francez sau englez vor fi contribuit, ci și de o ironie structurală susținînd situațiile dramatice.**

**Față de scrierile unor "seniori" precum Ionescu, Pinter sau Adamov, piesele lui Vișniec rezumă un prim val al postmodernismului în teatrul românesc, procedurile avangardei anilor '60 sînt sublimate aici și reflectate ca printr-o oglindă ironică. O strategie proprie a literarului, în raport cu lumea devitalizată de paralizia totalitară, este evidentă la o evaluare atentă.**

Omul care vorbește singur **este un exercițiu al parabolei interpretabil la diverse nivele. Labirintul mistificării prin jocul manipulat al contextelor dezvăluie aici strategii ale adaptării pe care - în felul acesta - numai Estul european le putea stimula în vremea totalitarismului. "Schița" aceasta dramatică este revelatoare pentru un studiu de caz, simularea ca adevăr și adevărul ca simulare.** O oglindă, **una dintre acelea care provoacă metamorfoze ale umanului cu consecințe greu de evitat, traumatizante pentru conștiința colectivă. Pe de altă parte, scurta scriere a lui Vișniec e și o metaforă a interpretabilului, provocatoare de glose infinite, în progresii geometrice, despre relația între** gest **și** cuvînt. **Și nu dezvoltam noi, în anii din urmă, pînă la saturație, această epuizantă exegeză a ceea ce facem și a ceea ce vorbim? Pînă la a ajunge să nu mai știm pe ce lume sîntem și care este adevărul?**

**Personajele, ca și în alte piese ale lui Matei Vișniec, dezvoltă textul în măsura în care ies din el și-l contemplă ca pe o inscripție. Motivația acestui procedeu este ascunsă de psihologia semnului de întrebare care determină un fascinant joc al contextelor, al ipotezelor. Proliferarea lor, primejdioasă, poate fi curmată de un verdict dur: rațiunea pentru care facem aceste gesturi și spunem aceste cuvinte nu ne aparține. Ar fi, însă, o drastică reducere la absurd, de care dramaturgia lui Vișniec nu este ferită total.**

**Pentru cititorul care ia contact abia acum cu o piesă de Vișniec, lumea din** Omul care vorbește singur **poate să-i sugereze un pustiu dezolant. Se aud aici, însă, cîteva voci care au "vorbit" ieri, dar pe care le auzim și azi. Ascultați cu atenție!** ■ *MARIAN POPESCU*

*ferestrei. Bărbatul de pe bancă își aprinde țigara.)*

*BĂRBATUL 1: Vezi? Cred că am ajuns să-l conduc ca pe o marionetă. Acum o să-și țină chibritul ars între degete pînă cînd ridic eu brațul în sus.*

*BĂRBATUL 2: Oare de ce vine?*

*BĂRBATUL 1: Nu știu. De zece ani mă tot întreb ce se întîmplă de fapt. Cred că am o putere misterioasă asupra lui.*

*BĂRBATUL 2 (meditativ): Ai putea să-l faci să stea în cap?*

*BĂRBATUL 1: Nu știu. Dar cred că încetul cu încetul aș reuși. Fii atent! Acum am să-mi rotesc brațul din umăr. Și-a aruncat chibritul?*

*BĂRBATUL 2: Încă nu.*

*BĂRBATUL 1: O să și-l arunce. Probabil că nu mi-am rotit brațul destul.*

*BĂRBATUL 2: E înrăit, nu vrea să și-l arunce.*

*BĂRBATUL 1: Da, aici îmi face cele mai mari necazuri... Partea asta va trebui s-o mai perfecționez.*

*BĂRBATUL 2: Gata! Și l-a aruncat.*

*BĂRBATUL 1: Foarte bine.*

*(BĂRBATUL 1 începe să-și maseze umărul.)*

*BĂRBATUL 2: Te doare?*

*BĂRBATUL 1: Puțin.*

*BĂRBATUL 2: Și acum?*

*BĂRBATUL 1: Acum e o figură interesantă. Eu duc mîna la ochelari și stau nemișcat o secundă.*

*BĂRBATUL 2: Și el?*

*BĂRBATUL 1: El o să se ridice de pe bancă.*

*BĂRBATUL 2: Nu cred.*

*BĂRBATUL 1: Stai să vezi.*

*(BĂRBATUL 1 își duce mîinile la ochelari. Bărbatul de pe bancă se ridică.)*

*BĂRBATUL 2: S-a ridicat! S-a ridicat!*

*BĂRBATUL 1: Eu încep să-mi șterg ochelarii și el se plimbă prin fața băncii.*

*BĂRBATUL 2: Nu se plimbă, trădătorul...*

*BĂRBATUL 1: Stai că n-am început... Unde Dracu' oi fi pus batista?*

*BĂRBATUL 2: Cum? N-ai batistă? Vrei să strici tot?*

*BĂRBATUL 1: Întotdeauna îmi uit batista în baie...*

*BĂRBATUL 2: Îl pierdem! O să se plimbe de capul lui...*

*BĂRBATUL 1: Nu, nu se mișcă pînă nu-mi găsesc batista...*

*BĂRBATUL 2: Poftim, ia-o pe a mea.*

*BĂRBATUL 1: Mersi.*

*(BĂRBATUL 1 începe să-și șteargă ochelarii. Bărbatul din fața băncii începe să se plimbe prin fața băncii.)*

*BĂRBATUL 1 (privind pe furiș): Merge?*

*BĂRBATUL 2: Merge.*

*BĂRBATUL 1: Să vezi că îndată își scoate și el batista și începe să se șteargă de sudoare.*

*BĂRBATUL 2: Și-a scos-o.*

*BĂRBATUL 1: Da? (Își pune ochelarii pe nas.) Acu' eu am să trag aer în piept de cîteva ori și el se va apropia de copac și se va lipi de trunchi.*

*BĂRBATUL 2: N-ai putea să-l mai ții în plimbare?*

*BĂRBATUL 1: Ba cred că da. Dar nu vreau să-l forțez.*

*BĂRBATUL 2: Ar fi interesant să vezi cît îl poți ține în plimbare...*

*BĂRBATUL 1: Cred că-l mai pot ține. Cred că pot face din el tot ce vreau. Numai că mi-e frică.*

*BĂRBATUL 2: Te temi să nu fugă?*

*BĂRBATUL 1: Nu știu. N-aș vrea să-l fac să sufere. Totuși, m-am atașat de el. Înțelegi? De zece ani mă ascultă fără să crîcnească. N-a lipsit o singură dată. Simt că e de datoria mea să nu-l bruschez prea tare.*

*BĂRBATUL 2: Ar fi grozav să-l faci să-și scoată singur un ochi.*

*BĂRBATUL 1: (trage aer în piept): Nu, nu... Acu' nu... Poate mai tîrziu, peste cîțiva ani... (Trage din*

*nou aer în piept.)* *Ș-a lipit?*

*BĂRBATUL 2: S-a lipit.*

*BĂRBATUL 1: Cînd mă opresc eu din respirat el își aruncă țigara. Dup-aia o stinge cu vîrful piciorului.*

*BĂRBATUL 2: Cît ai de gînd să respiri?*

*BĂRBATUL 1: Îl mai las să mai tragă cîteva fumuri.*

*BĂRBATUL 2: De ce? Fă-l s-o stingă acum.*

*BĂRBATUL 1: E păcat de țigară. Știu că-i place să fumeze și l-ar durea dacă l-aș sili să arunce țigara prea repede.*

*BĂRBATUL 2: Cred că a ajuns la filtru.*

*BĂRBATUL 1: Da? Atunci mă opresc.* *(Pauză.)* *Și-a aruncat-o?*

*BĂRBATUL 2: Da.*

*BĂRBATUL 1: Ei, asta e tot.*

*BĂRBATUL 2: Cam puțin.*

*BĂRBATUL 1: Mă gîndesc să mai inventez cîteva figuri... Cu timpul...*

*BĂRBATUL 2: Ar fi păcat să-l pierzi acum, în faza asta... Eu aș scoate tot untul din el.*

*BĂRBATUL 1: N-ai decît să-ți găsești și tu pe cineva...*

*BĂRBATUL 2: Și-a pus mîinile în buzunar.*

*BĂRBATUL 1: Da? E semn că trebuie să închid fereastra.*

*BĂRBATUL 2: Și el?*

*BĂRBATUL 1: Pleacă după ce închid fereastra.*

*BĂRBATUL 2: Auzi, am impresia că tipul spune ceva...*

*BĂRBATUL 1: Da, și eu am impresia asta.*

*BĂRBATUL 2: Am impresia că vorbește singur...*

*BĂRBATUL 1: Da, de un timp s-a apucat să vorbească singur...*

*(BĂRBATUL 1 închide fereastra.)*

*BĂRBATUL 1: A plecat?*

*BĂRBATUL 2: A plecat.*

*SECVENȚA 2*

*Un arbore. O bancă. La oarecare distanță, un perete și o fereastră. Fereastra este închisă și are draperiile trase. În spatele arborelui stau doi bărbați. Unul din ei ține un ceas în mînă.*

*BĂRBATUL 3: Cît e ?*

*BĂRBATUL 4: Șase fără două minute.*

*BĂRBATUL 3: Fii atent! La șase fără un minut am să ies de după copac. Am să pun un picior pe bancă și el o să tragă draperiile.*

*BĂRBATUL 4: Nu cred.*

*BĂRBATUL 3: Ai să vezi. De zece ani îl fac să tragă draperiile exact la ora șase.*

*BĂRBATUL 4: E nebun.*

*BĂRBATUL 3: Nu știu. Dar cred că am o putere ciudată asupra lui.*

*BĂRBATUL 4: Acum!*

*(BĂRBATUL 3 iese de după copac și se apropie de bancă. Celălalt bărbat rămîne ascuns. BĂRBATUL 3 pune un picior pe bancă. Cineva, din casă, trage draperiile.)*

*BĂRBATUL 3: Ai văzut?*

*BĂRBATUL 4: Poate că așa le trage el întotdeauna...*

*BĂRBATUL 3: Nu, că asta nu e tot. Acum am să mă uit în sus. Ori de cîte ori eu mă uit în sus el deschide fereastra.*

*BĂRBATUL 4: Și dacă nu te uiți în sus?*

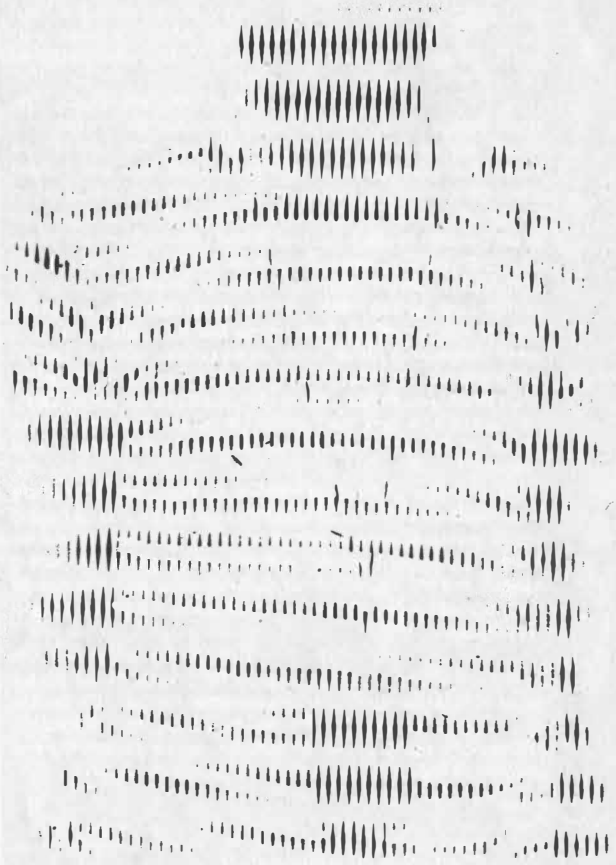
*BĂRBATUL 3: Ce rost are să nu mă uit în sus? Important e că el deschide fereastra după ce eu mă uit în sus și mă așez pe bancă.*

*BĂRBATUL 4: E necesar să te așezi pe bancă?*

*BĂRBATUL 3: Nu știu. Dar nu pot să risc. Oricum, e mai convingător dacă mă așez pe bancă.*

*(BĂRBATUL 3 se uită în sus și se așază pe bancă. Fereastra este deschisă de un bărbat.)*

*BĂRBATUL 4: A deschis-o!*



*BĂRBATUL 3: Ți-am spus eu?*

*BĂRBATUL 4 (stupefiat): De necrezut!*

*BĂRBATUL 3: Nu? Partea tare vine de-abia acum. Eu îmi scot țigările și el, ca la comandă, începe să se plimbe prin fața ferestrei.*

*BĂRBATUL 4: Să văd!*

*BĂRBATUL 3: Ai să vezi.*

*(BĂRBATUL 3 își scoate pachetul de țigări. Bărbatul din cameră începe să se plimbe prin fața ferestrei.)*

*BĂRBATUL 3: Îl las să se plimbe exact jumătate de minut. De cinci ori de la stînga la dreapta și de cinci ori de la dreapta la stînga. Dup-aia îmi aprind țigara. Poți să-l numeri.*

*BĂRBATUL 4: Îl număr.*

*BĂRBATUL 3: Cît mai are?*

*BĂRBATUL 4: Mai are puțin...*

*BĂRBATUL 3: Cum îmi aprind țigara, se oprește.*

*(BĂRBATUL 3 își aprinde țigara. În același timp bărbatul din fața ferestrei se oprește.)*

*BĂRBATUL 4: S-a oprit! S-a oprit!*

*BĂRBATUL 3: Ți-am spus? Îl am la degetul meu cel mic. Acu' să vezi una și mai bună. Eu țin chibritul ars în mînă și el ridică brațul în sus și începe să și-l rotească.*

*BĂRBATUL 4: Cît îl poți ține așa?*

*BĂRBATUL 3: Cred că-l pot ține mult și bine... Da' nu vreau.*

*(BĂRBATUL 3 își ține chibritul ars în mînă și bărbatul din fața ferestrei își rotește brațul.)*

*BĂRBATUL 3: Cum arunc eu chibritul, cum își lasă brațul jos. Ori de cîte ori arunc eu chibritul el își lasă brațul în jos, își masează puțin umărul și după aceea își duce mîna la ochelari.*

*BĂRBATUL 4: Deocamdată își masează umărul.*

*BĂRBATUL 3: Cred că l-am ținut cam mult cu brațul în sus.*

*BĂRBATUL 4: Nu-i nimic. Lasă-l să sufere.*

*BĂRBATUL 3: N-aș vrea să-l fac să sufere. M-am atașat de el. E atît de ascultător și maleabil încît mă înduioșează.*

*BĂRBATUL 4: Ești un sentimental și asta nu e bine.*

*BĂRBATUL 3: Și-a dus mîna la ochelari?*

*BĂRBATUL 4: Da. Ei bine, acum ai să rămîi mască. Eu mă ridic în picioare și el începe să-și șteargă ochelarii.*

*(BĂRBATUL 3 se ridică în picioare. Bărbatul din fața ferestrei își scoate ochelarii și începe să și-i șteargă. Pînă să găsească batista, însă, se uită de cîteva ori în jur.)*

*BĂRBATUL 4: Vax.*

*BĂRBATUL 3: Ce face?*

*BĂRBATUL 4: Se uită în jur.*

*BĂRBATUL 3: Faza asta îl cam sperie întotdeauna.*

*BĂRBATUL 4: A găsit-o.*

*BĂRBATUL 3: Șterge?*

*BĂRBATUL 4: Șterge.*

*BĂRBATUL 3: Asta e. Uneori sînt tentat să stau așa să văd cît pot să-l țin cu batista și cu ochelarii în mînă.*

*BĂRBATUL 4: Eu nu l-aș cruța, să știi. Aș scoate tot untul din el.*

*BĂRBATUL 3: Nu de el mi-e frică. Mi-e frică uneori numai de puterea pe care o am asupra lui. Mă înfricoșez pur și simplu de ceea ce pot face, înțelegi?*

*BĂRBATUL 4: Înțeleg.*

*BĂRBATUL 3: Te-ai convins?*

*BĂRBATUL 4: M-am convins.*

*BĂRBATUL 3: Acum am să încep să mă plimb prin fața băncii. Am să- mi scot și eu batista și am să mă*

# "AM TRĂIT EXILUL CA PE UN BLESTEM..."

□ NICOLAE SCARLAT - Iată, prima piesă pe care, probabil, o va vedea publicul nostru spectator, prima piesă de Matei Vișniec s-ar putea să fie chiar aceasta de la T.V. Spune-mi cum ai scris-o, cînd ai scris-o?

■ **MATEI VIȘNIEC - Da, deci este o piesă scrisă anul acesta. Este efectiv o piesă scrisă după Revoluție. Evident, am asistat, că altfel nu pot spune, n-am participat, dar am asistat absolut înnebunit, dacă vrei, la tot ce s-a întîmplat în România. Deci eram la Paris în decembrie, alergam de la un prieten la altul, nu mai știam unde să citesc, ce să văd, cum să aud ceva despre România, cum să aud cît mai multe lucruri despre România, în sfîrșit sunam în continuare acasă și brusc în luna ianuarie a anului curent am simțit că trebuie să particip odată, și mi-a venit ideea unei piese. Trebuie să recunosc că doi ani și jumătate cît am stat în Anglia și în Franța n-am scris prea mult. Am notat cîteva idei, n-am putut scrie. Deci, ca să zic așa, am trăit exilul ca pe un blestem. N-am putut scrie în românește, n- am putut scrie mai deloc (...)**

**Și brusc am simțit că trebuie să scriu ceva legat de ce se întîmplă în România pentru că, nu știu dacă este o piesă politică, este o piesă cum scriam eu de obicei. Este o piesă care are o parabolă a ei, o piesă pe care o iubesc pentru că mi-a fost dictată, mi-a fost transmisă de magnetismul ăsta extraordinar care s-a produs după Revoluție.**

**Piesa se cheamă** Ce facem cu violoncelul?, **pentru că tot timpul mi se părea că în România sună o întrebare importantă: "Ce facem cu...?", "Ce facem cu...?". Acum, în loc de "violoncel" noi putem pune orice, în funcție de ce facem cu noi înșine, ce facem cu sistemul, ce facem cu viitorul.**

Fragment din înregistrarea T.V., din 9 aprilie 1990, a discuției regizorului Nicolae Scarlat cu dramaturgul Matei Vișniec, înaintea prezentării spectacolului **Ce facem cu violoncelul?**

*șterg de sudoare.*

*BĂRBATUL 4: Ești asudat?*

*BĂRBATUL 3: Nu, eu nu asud niciodată. Dar atunci cînd îmi scot batista el își pune ochelarii pe nas..E așa, ca de la cauză la efect.*

*(BĂRBATUL 3 își scoate batista și bărbatul din fața ferestrei își pune ochelarii pe nas.)*

*BĂRBATUL 3: Asta e. Îl vezi cum respiră? Ori de cîte ori îmi scot batista și mă șterg de sudoare el își pune ochelarii pe nas și începe să respire din toate puterile.*

*BĂRBATUL 4: Și cum îl oprești?*

*BĂRBATUL 3: Cu finețe. Dacă mă lipesc de copac și-mi arunc țigara, tipul se oprește.*

*BĂRBATUL 4: Mai lasă-l să respire.*

*BĂRBATUL 3: Îl mai las. Nu stric eu țigara. Îmi place să fumez pînă la filtru.*

*(BĂRBATUL 3 își fumează țigara pînă la filtru și aruncă țigara. Bărbatul din fața ferestrei se oprește din respirat.)*

*BĂRBATUL 3: Asta e tot. Acum putem pleca.*

*BĂRBATUL 4: Păcat. Ai fi putut să mai inventezi ceva.*

*BĂRBATUL 3: Ce să mai inventez? Nu e destul?*

*BĂRBATUL 4: A închis fereastra.*

*BĂRBATUL 3: Și nu te întrebi de ce?*

*BĂRBATUL 4: De ce?*

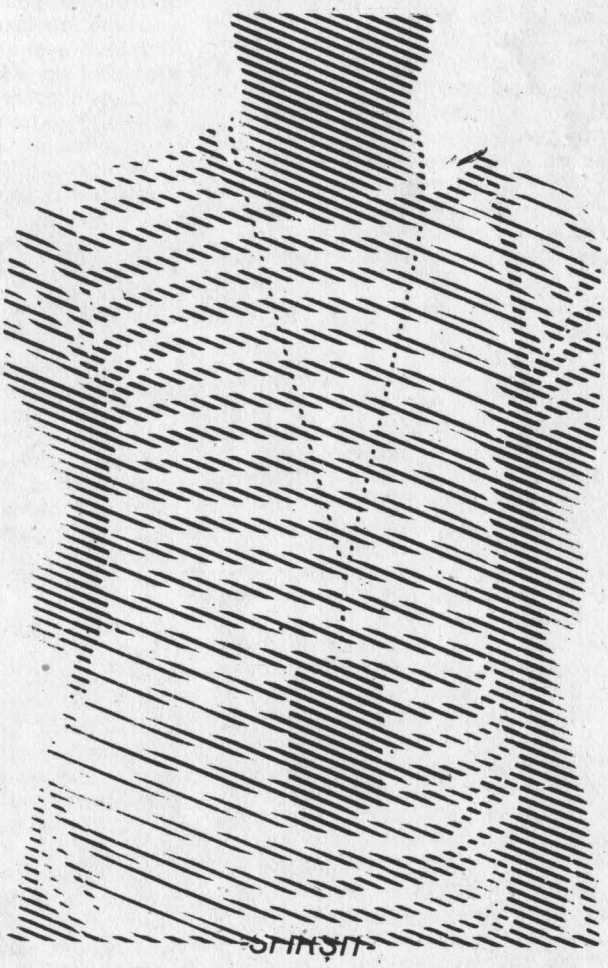
*BĂRBATUL 3: Pentru că mi-am pus mîinile în buzunare. De zece ani, ori de cîte ori îmi pun mîinile în buzunare, el închide fereastra. Ei, ți-a plăcut?*

*BĂRBATUL 4: Da, numai că mi s-a părut că tot dădea din gură.*

*BĂRBATUL 3: Da, și eu am impresia că în ultimul timp a început să vorbească singur.*

*BĂRBATUL 4: Plecăm?*

*BĂRBATUL 3: Plecăm.*




# MAMĂ, DAR PIESA ASTA RĂSTOARNĂ CU ROȚILE ÎN SUS CARUL LUI THESPIS

■ Respins sistematic de cenzura exercitată de fostul CCES, Matei Vișniec a însemnat pentru toți cei care îi citiseră numeroasele piese scrise în anii '80 promisiunea cea mai generoasă pentru dramaturgia română. Textele sale au circulat din mînă în mînă și s-au citit prin cenacluri, dar n-au izbutit să răzbată pe o scenă profesionistă. O singură dată, în toamna lui 1987, m-am aflat la numai o zi de premiera unei piese de Vișniec la Teatrul "Nottara". Povestea premierei care nu a mai avut loc am relatat-o într-un articol publicat în luna ianuarie 1990 în "Tineretul liber".

În primele zile ale acestui 1990 pe care ni-l doream cu totul și cu totul nou, Margareta Pogonat, Alexandru Repan și cu mine am vrut să reluăm spectacolul cu **Caii la fereastră**. (Victor Ștrengaru trăiește acum la Washington.) Decorurile nu mai existau, iar Victor Ernest Maşek nu se arăta prea entuziast. Matei îmi trimisese de la Paris cîteva piese noi. Între ele, **Ce facem cu violoncelul?** (publicată deja într-un număr din **România literară**, mai 1990) am propus-o imediat Televiziunii Române. Spectacolul a fost înregistrat în luna aprilie și difuzat, dar numai pe programul 2. Pe considerentul că e vorba de "teatru scurt". Mă tem că au fost și altele. Parabolele lui Vișniec sînt incomode.

În timp ce Matei Vișniec debuta ca dramaturg pentru curioșii care prind programul 2, eu repetam cu trupa de la Piatra Neamț o piesă cu titlul insolit: **Bine, mamă, dar ăștia povestesc în actul doi ce se întîmplă în actul întîi!**

Cu șapte ani în urmă, cînd o citeam pentru prima oară, înțelegeam după numai cîteva pagini că șansele acestui text de a deveni spectacol erau minime. Țineam în mînă un fruct oprit! Am citit-o pe nerăsuflate, cu bucuria care însoțește oricînd revelația. Autorul se născuse cu simțul absolut al teatrului. Avea nu numai simțul deosebit al replicii, dar și pe cel al spațiului scenic. Personajele sale nu erau literare, ci teatrale, încărcate de gesturi și cu fizionomii precise. În sfîrșit, dramaturgul dovedea o rar întîlnită știință a construcției dramatice.

Dacă veți citi acest text sînt convins că veți încerca aceeași bucurie a revelației. Pentru că deși simplu, direct, teatrul lui Vișniec e sofisticat pînă la rafinament. Iar, pe de altă parte, pecetea harului face ca această piesă scrisă cu ani buni în urmă să-și etaleze triumfător actualitatea. Nu pentru că evocă, între altele, o revoluție. (E drept, nu oricare, ci aceea care a proclamat Drepturile Omului și ale Cetățeanului.) Ci pentru că, într-un moment în care toate structurile societății noastre sînt puse în discuție, răstoarnă cu roțile în sus și carul lui Thespis (sau, mai pe românește, căruța Teatrului). Nu e o încercare, nu e un proiect: e izbînda unei proiecții premonitorii.

Acest text ar putea deveni emblematic pentru o renaștere a teatrului în România. ■ *NICOLAE SCARLAT*

# COUPÉ

## MINTEA LA GARDEROBĂ!

Pentru stagiunea 1990-1991 secţia maghiară a Teatrului Naţional din Tîrgu-Mureş şi-a anunţat repertoriul în vederea încheierii abonamentelor, incluzînd următoarele piese de teatru: **Uri muri - Chef boieresc** de Móricz Zsigmond; **Isten veled, Eliodor - Omul care a văzut moartea** de Victor Eftimiu; **Álomkommandó - Comandoul visului** de Sütö András; **Vak Béla király - Regele Vak Béla** de Székely János şi **Maraton** de Kincses Elemér.

Potrivit tradiţiei împămîntenite de cîţiva ani încoace, repertoriul se schimbă pe parcurs, după cum vom vedea mai departe.

**Cheful boieresc** trece prin filtrul regizoral al lui Kincses Elemér, personajele căpătînd o nouă viziune, eliminîndu-se canoanele impuse de cenzura de după război; regizorul îmblînzeşte caracterele unei lumi apuse, aducîndu-le cît mai aproape de lumea acestui "fin du siècle". Astfel tragicomedia prozatorului maghiar apare pe scena tîrgumureşeană salvată de tentele, de nuanţele luptei de clasă mult uzitate în montările precedente. Nu pot face comparaţie cu producţiile de succes din anii de după înfiinţarea fostului Teatru Secuiesc - şi ea nici n-ar fi fost posibilă -, dar această montare se prezintă a fi fidelă lumii create de clasicul literaturii maghiare: viaţa plină de "buruieni" şi mizerii de la începutul secolului nostru, lipsită de frumuseţi şi încîntări.

În acest mediu a cărui marcă simbolică sînt pereţii igrasioşi, sîntem martorii unei vivisecţii a lumii micilor proprietari, cu personajele şi întîmplările ei specifice. Mai toate durerile sufleteşti se înecă în băutură şi chefuri. În ciuda eşecurilor şi vicisitudinilor, personajele trăiesc, simt, iubesc, cad, se ridică din nou, şi, în ultimă instanţă, mor. Regizorul tratează cu atenţie mulţimea de caractere bine definite - cîteva dezacorduri în interpretare nu i se datorează.

Spectacolul urmăreşte drumul parcurs de eroul principal Szakhmáry Zoltán de la eşecurile sale economice şi familiare, pînă la abandonarea forţată a vieţii. În acest rol, actorul Györffy András reuşeşte unul dintre cele mai mari roluri pe care le-a avut de la **Oameni şi şoareci** încoace. Cele două roluri secundare - soţia eroului şi bătrînul mic proprietar Csergheö - sînt întruchipate onorabil de Mózes Erzsébet, respectiv de Tarr László. Kincses a reuşit, regizoral, cel mai preţios spectacol al stagiunii de pînă acum.

Pentru inducerea în eroare a publicului fidel teatrului, piesa Omul care **a văzut moartea** se anunţa sub titlul **Adio, Eliodor**, dar avizaţii ştiu că pe vremuri se juca cu titlul traducătorului: **Rokonunk, a csavargó**, adică **Ruda noastră, vagabondul**. Să vezi şi să nu crezi! Pe afişele premierei apare botezat **A csavargó - Vagabondul**. Mon Dieu! o fi povestea rajkapoorianã transpusă pe scenă?

Uvertura muzicală a spectacolului constă în binecunoscutul cîntec de mahala "Zaraza". Ce să-i faci? Ne-am obişnuit cu dînsa (adică cu Zaraza) în ultimii zece ani: la mai toate spectacolele cu piesele dramaturgiei interbelice româneşti ilustraţia muzicală era veşnica Zaraza. Acţiunea binecunoscută a piesei se derulează în decorurile executate de Bob József, cochetînd cu kitschul în aranjările interioare. Regizorul Hunyadi András s-a simţit în elementul lui neaducînd nici o idee personală în ceea ce am numi concepţia regizorală a spectacolului. A mizat pe comicul de situaţie oferit de lumea lui Eftimiu, asezonat cu "găselniţe" inspirate din fosta noastră campanie electorală - acestea nestîmnind rîsul multaşteptat din partea publicului. Dacă alegerea piesei s-a făcut cu scopul "omagierii" scrutinelor, opţiunea e tardivă: premiera avusese loc în decembrie.

Spectacolul regizat într-o manieră amatoristă, pe care încearcă să-l salveze cît de cît unii interpreţi ai trupei (Biluska Anamária, Tamás Ferenc), contribuie la plasarea - în continuare - a teatrului practicat de Hunyadi András între "frizerie şi biserică", adică între antichitate şi evul mediu - cum bine zice autorul piesei.

Cu cîteva zile înaintea nopţii albe a văzut luminile rampei piesa **Szinház - Teatru** de Somerset Maugham. Precum se vede, premiera piesei lui Sütö András se tergiversează. Pe afişe şi în programul de sală se poate citi: varianta scenică a filmului de mare succes "Eşti minunată, Julia". În presa locală şi pe postul de radio regizorul Kovács Levente o aminteşte pe Lili Palmer ca protagonistă a filmului pomenit. În dicţionarul filmelor, la numele actriţei celebre nu apare acest film. Nu-i contest succesul de răsunet, dar... În sfîrşit.

După cum mărturiseşte dirijorul spectacolului de teatru în teatru, intenţia dînsului a fost de a prezenta publicului "un spectacol elegant", deoarece viaţa noastră, a tuturora, e plină de atîtea mizerii. Eu ştiam că un regizor, acum, la sfîrşit de veac XX, se gîndeşte la montarea unei piese - mai ales clasice - numai dacă are un mesaj anume pentru spectatorii contemporani. E prea puţin să motivezi opţiunea prin dorinţa de a oferi un spectacol elegant... ca să devenim oameni cu maniere bune. Urmărind cele peste trei ore de producţie scenică, concluzionez că cele văzute nu sînt altceva decît "case de mode şi bune maniere" din bancul binecunoscut. Decorurile şi costumele sînt creaţiile doamnei Dobre Kóthay Judith - singurele reuşite ale spectacolului.

Personajele nu sînt conturate pregnant, nu se reliefează ruptura interioară, şocul generator de acţiuni neaşteptate prin care trece Tom. Deşi interpretul, debutant pe scena mureşeană, Kozsik József, în ciuda indeciziei regizorale, izbuteşte a contura cea mai realistă figură a spectacolului. Sînt neglijate din partea îndrumătorului scenic personajele cu bogăţia lor sufletească; neexploatate sînt şi situaţiile născute pe parcursul acţiunii. Toate acestea duc la monotonie, chiar dacă ilustraţia muzicală cuprinde o largă paletă de şlagăre (de la cîntecele interpretate de Marlène Dietrich pînă la Habanera lui Bizet).

Întrebarea finală este, apropo de acest spectacol: putem să ne aşteptăm la alte adaptări scenice după alte filme tot atît de reputate? Care urmează? "Războiul stelelor"?

Altă pacoste: la Academia de Teatru "Szentgyörgyi István" a ieşit în faţa publicului spectacolul **Bünrészesek - Complicii** de J.W.Goethe, în regia aceluiaşi Kovács Levente. Păcat de energia consumată în scopul "muzicalizării" producţiei studenţeşti: supradimensionată cantitativ, muzica, deşi inspirată din compoziţiile marelui Amadeus, deranjează desfăşurarea storyului, acoperă dialogul. Regia intenţiona, probabil, să reînvie teatrul de acum două secole. Este un non-sens "copierea" spectacolelor de peste veacuri - vremurile sînt altele, gusturile şi pretenţiile s-au schimbat. Tinerilor Academiei li se impune un spectacol de examen anacronic, prăfuit, lipsit de viaţă. Iată, acestea au fost noutăţile primului trimestru al stagiunii actuale. Concluzionînd, am putea lansa ca invitaţie o idee antibrechtiană: publicul este rugat să-şi lase mintea la garderobă! ■ *STRACULA ATTILA*

# NIKY WOLCZ:

## "SOLUȚIILE INCOMODE SÎNT, DE OBICEI, CELE ADEVĂRATE"

Pe Niky Wolcz l-am cunoscut acum 25 de ani (chiar ceva mai mult, dacă stau să mă gîndesc, dar 25 sună bine, e o cifră rotundă). Era student la actorie şi se remarca imediat printre colegii lui tocmai pentru că nu se străduia cu nimic să se remarce. Se îmbrăca normal, vorbea normal, nu te prindea de nasture, la fiecare colţ de coridor, să-ţi povestească ce rol uluitor va face în curînd, ce colaborări i-au propus Liviu, Lucian, Dodi (Liviu Ciulei, adică, Lucian Pintilie sau David Esrig, dar "se purta" să vorbeşti despre marile personalităţi ale scenei pe care, evident, nu le cunoşteai personal, ca despre partenerul de înălţat zmeie), nici nu vorbea despre nerăbdarea cu care este aşteptat, după absolvire, de toate teatrele bucureştene, ca să nu mai vorbim de provincia care "plînge cu lacrimi de sînge" simţind că nu prea are şanse. Toţi erau frumoşi, importanţi, geniali, într-un mod care atunci mi se părea infatuat şi despre care acum ştiu că era doar înduioşător de candid. Toţi îţi povesteau ce vor lucra. Niky nu prea povestea, lucra. Mult peste fireştile îndatoriri de student. Lucra "la clasă" - secţia germană - dar şi "la regie" sau pentru examenele altor clase de actorie.

Era preocupat de pantomimă (destul de puţin "frecventată" în acea perioadă), de mişcare, de expresivitatea corporală. Căuta - fără ostentaţie, fără emfază - drumul nebătut, căile ce trebuiau defrişate. Cred că nu o făcea deliberat, precis nu o făcea pentru a atrage atenţia: pur şi simplu, acesta era drumul care îi stîrnea interesul. Nici în perimetrul pantomimei traseele nu erau cele mai obişnuite. Momentele pe care le crea nu mimau acţiuni, nu compuneau, prin gesturi şi expresie facială, o naraţiune ci mai curînd figurau o idee, o trăire, un conţinut abstract. De cele mai multe ori, pantomima lui Niky Wolcz era o meditaţie plină de gravitate asupra unor teme importante. Pe liliputanele scene de studiu ale Institutului de teatru, pe scena "Libertatea" (situată pe strada Eforie, peste drum de Miliţia Capitalei) pe care o dobîndiseră studenţii Institutului dar continuau s-o împartă frăţeşte cu şobolanii (aflaţi aici, se pare, în drepturile lor), la Timişoara şi apoi din nou la Bucureşti, Niky Wolcz lucra cu seriozitate şi discreţie, perfecţionînd, şlefuind, simplificînd, îşi definea tot mai precis un mod propriu de a face teatru.

Apoi, ani la rînd, nu i-am mai putut urmări evoluţia. Niky nu mai "mînca salam cu soia", astfel încît doar din cînd în cînd ne mai parvenea cîte o ştire: că lucrează în Elveţia, în Germania, în Anglia. Nu prea ştiam ce, nu prea ştiam cum. Un singur lucru era clar şi cel mai important: că face teatru.

Şi, iată, după atîta vreme, numele lui figurează din nou pe un afiş bucureştean, ca autor al spectacolului cu **Păsările** de Aristofan, într-o versiune proprie, la Teatrul Naţional. Nu mi-am putut reprima bucuria unei întoarceri în timp şi **m-am invitat** la o repetiţie (Niky nu invită, nu atrage atenţia asupra lui, nu-şi face publicitate. Ca pe vremea studenţiei, el lucrează şi atît. Dacă

foto: marius caraman

claudiu bleont
în «păsările»

asta interesează pe cineva, bine, dacă nu...).

La repetiţie, Niky Wolcz e de un calm, de o amicală bună cuviinţă, destul de puţin obişnuite cînd premiera bate la uşă. Ştie precis ce vrea, nu impune ci propune, fără a se lăsa deturnat însă de umori actoriceşti ori de inventivităţi de moment. Ascultă pînă la capăt, cu atenţie, orice idee, oricît de năstruşnică sau de neavenită. Dacă respinge sugestia, o face cu delicateţe, cu aerul că aprobă: "e foarte bine, dar cred că e nemotivat". Şi aici, discuţia se încheie. Fără nervi, fără ofense dar şi fără replică. "Eu aş zice să...", "am putea să...", "poate ar fi mai bine dacă..." - formulări frecvente ce par a exprima, la prima vedere, indecizie. La prima vedere, doar, sau nici atunci, pentru că în fiecare indicaţie se simte gîndul, intenţia pe care gestul sau intonaţia trebuie să le conţină. Pînă la premieră mai sînt vreo zece zile şi încă multe de făcut. Se lucrează serios, concentrat, dar cu senzaţia, pentru privitorul din afară, că totul se desfăşoară lejer, că timpul nu presează. E o repetiţie la care oamenii nu se ceartă, nu se împacă, nu ţipă, nu ameninţă cu plecarea, nu-şi manifestă tracul firesc atunci cînd numărătoarea inversă a început. Se lucrează şi - după cum pare, după cum mărturisesc şi actorii - se lucrează cu plăcere.

■ **Cred că în repetiţiile la Păsările am recunoscut preocupările pe care ţi le cunoşteam din facultate şi din primii ani de profesie, preocupări legate de utilizarea capacităţii de expresie a mişcării, a plasticii corporale. Ele revin în acest spectacol sau le-ai păstrat tot timpul?**

□ Nu puteam să nu le păstrez, şi cele mai multe dintre piesele pe care le-am regizat sau le-am jucat în toţi aceşti ani erau pe structura teatrului de mişcare, dacă e corect spus astfel. Mă gîndesc la un teatru care pleacă de la pantomimă dar e vorba, de fapt, de imagini născute din corpul actorului, de o corelare a textului dramatic cu un anumit gen de mişcare în măsură să dea, şi ea, o "gramatică". M-au interesat posibilele influenţe ale teatrului oriental sau ale living-ului, am lucrat cu actori indieni, cu balinezi, cu italieni care practicau commedia dell'arte etc. M-au interesat, de fapt, toate formele de teatru în care cuvîntul, mişcarea, chiar dansul erau gîndite împreună, îşi împărţeau "democratic" rolurile. Important mi se pare ca mişcarea să nu aibă un limbaj independent cînd e folosită în teatru. Imaginea plastică nu trebuie să vină din afară, să aibă o frumuseţe în sine, desprinsă din context. Un spectacol trebuie să fie lizibil şi pe plan estetic, dar dacă ne limităm la acest plan, atunci riscă să fie perisabil pentru că nu are sprijin interior. Imaginea poate fi ilustrativă, poate fi numai un semn, dar în orice caz trebuie să se plaseze în relaţie cu intenţia de bază. Totul e să existe o intenţie, pentru că am devenit atît de îndemînatici încît convenţia poate umple spaţiul foarte bine. Ce e existenţial şi important e de multe ori ascuns şi cade la fund. Uneori avem chiar tentaţia de a împiedica să ajungă la suprafaţă acest nucleu de esenţialitate.

■ **Ne opunem în mod deliberat, nu e vorba de posibila nepricepere în evidenţierea acestui sens ascuns?**

□ Poate nu deliberat, dar, oricum, dintr-un reflex. Aspectul grav, fundamental al lucrurilor ajunge să ne controleze, deci ne obligă să fim mai severi cu noi înşine. Soluţiile incomode sînt de obicei cele adevărate, dar te şi obligă, trebuie să stai drepţi în faţa lor.

■ **În spectacolele pe care le-ai realizat în aceşti ani ai urmărit un program artistic coerent?**

□ În măsura în care a fost posibil, pentru că libertatea de creaţie este legată şi de tipul de spectacol pe care trebuie să-l faci. Într-un fel se pune problema cu montările de operă, sau cu

spectacolele "de instituţie", într-un anume colectiv, şi într-alt fel cu producţiile pentru care primeşti de undeva fondurile necesare şi îţi alegi singur actorii, pe ceilalţi colaboratori. Acestea din urmă sînt, desigur, cele mai interesante, pentru că îţi acordă o reală libertate. Aici poţi aborda şi alte teme, mai puţin cunoscute. Dacă un teatru te cheamă să pui în scenă, de pildă, **Macbeth**, ei văd spectacolul într-un anume mod. Nu-ţi pun neapărat piedici, dar spectacolul e destinat unui public de abonaţi aşa încît experimentul se poate întinde doar pînă la un punct. Într-o producţie liberă, acest "punct" nu există, totul depinde de tine, de ce ai de spus şi de cum ştii s-o spui. E foarte bine, deşi e mai riscant. Într-un teatru, într-o instituţie, anumite teme nu sînt acceptate. Într-un asemenea loc eu n-aş fi pututu monta, de pildă, **Ispitele sfîntului Anton** după un text din anul 350 al episcopului Athanasius, după Flaubert, după legendele existente.

**■Al făcut acest spectacol?**

□ Da, l-am făcut la Frankfurt, l-am jucat şi la New-York, la "La Mama". A fost deosebit de interesant pentru noi, în timpul lucrului şi, sigur, şi ca spectacol.

■ Păsările,**pe care o pui în scenă la Naţional, este o versiune proprie a piesei lui Aristofan. Este un procedeu care te ispiteşte, în general? Te interesează posibilitatea de a interveni şi asupra textului?**

□ Foarte mult dar, bineînţeles, nu pot totdeauna să o fac. Înainte de a veni aici am pus în scenă **Mein Kampf** de Tabori şi, deşi eram tentat, n-am putut tăia nimic, autorul n-ar fi permis. Aristofan e mai înţelegător, el nu protestează.

**■Al montat Păsările şi înainte, cu alţi actori. Al lucrat altfel? Sînt sesizabile diferenţele de şcoală actoricească?**

□ Totdeauna e altfel şi diferenţele se manifestă pe numeroase planuri. Am pus în scenă prima dată **Păsările** în Elveţia şi nu poţi discuta în aceiaşi termeni despre utopie în Elveţia sau în România. Proiecţia utopică merge tot timpul înainte, ea există indiferent de stadiul de dezvoltare al unei societăţi, de momentul pe care-l parcurge. Există, dar dobîndeşte alte sensuri şi lasă loc pentru analogii proprii, tuturor spectatorilor. Spaţiul de interpretări posibile este nemăsurat, eu nu pot să acopăr totul cu experienţa mea de viaţă. Tocmai de aceea cred că este o temă eternă pentru că revine periodic, avînd mereu alte date concrete. Mie mi se pare că aici, acum, textul acesta este foarte potrivit, măcar pentru că te învaţă să nu te întorci mereu şi mereu înapoi, să nu retrăieşti aceleaşi vechi utopii.

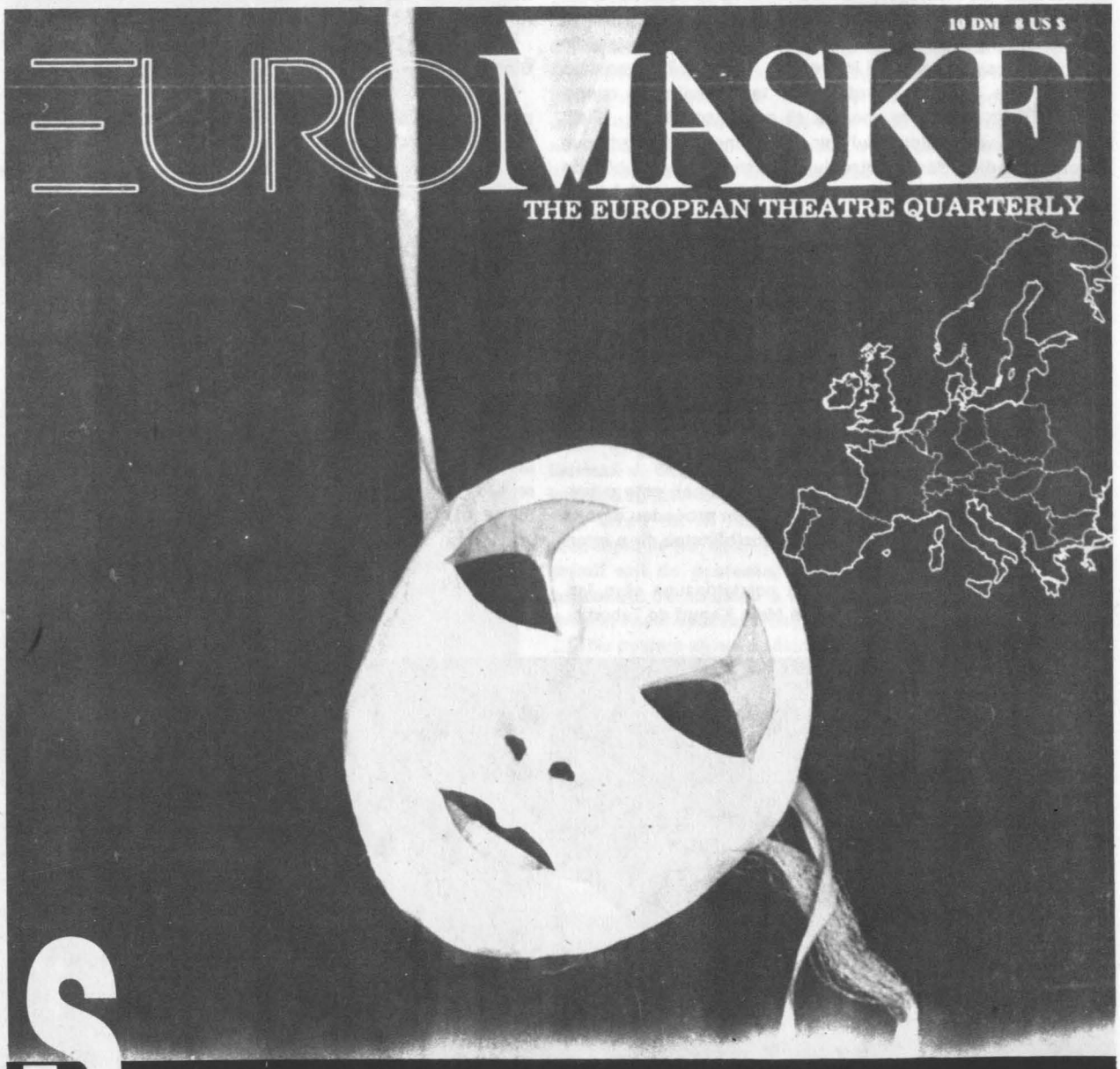
**■Îţi face plăcere să lucrezi din nou aici, cu actorii noştri?**

□ Sigur că da. Eu aici am învăţat teatru, aici am stat ore, zile, ani întregi la repetiţii la Dinică. Pentru mine tot el rămîne reperul de valoare cînd apreciez limbajul actoricesc. Există o foarte fină ţesătură sufletească, o înţelegere dincolo de cuvinte între actori care s-au format în acelaşi fel şi această ţesătură este greu de destrămat. Da, lucrez cu mare plăcere şi mă simt foarte bine aici.

■ *CRISTINA D. MUŞATESCU*

„păsările"

# DECUPAJE




Se ştie cît de greu este astăzi să poţi edita reviste de cultură. Paradoxal, însă, nevoia de informaţie culturală prelucrată devine tot mai presantă. Revistele de teatru împărtăşesc aceeaşi soartă, se supun aceluiaşi regim al informaţiei. Numai că în acest caz, datorită faptului că apar în condiţii grafice şi cu multe ilustraţii, costul lor este mai ridicat. Dar...

Ultimul venit în zonă este o răpitoare - ca eleganţă şi stil de prezentare - revistă, un magazin de informare teatrală, EUROMASKE, trimestrial editat în Iugoslavia, în limba engleză, de către Dusan Iovanovic şi Dragan Klaic. Primul număr apărut în toamna anului trecut justifică "naşterea" unei iniţiative spectaculoase: EUROMASKE îşi propune o abordare a teatrului cît mai largă sub raportul informaţiei europene a domeniului, urmărind prezentarea cît mai multor proiecte teatrale, căi ale cercetării, spectacole, aspecte ale profesionalismului în teatru care se ridică la statutul de realizări remarcabile şi semnificative pentru teatrul european.

EUROMASKE este primul rezultat concret al evaluării schimbării produse în Europa după anul 1989, cînd - după cum au observat editorii - a devenit posibil "să analizezi şi să evaluezi toate dezvoltările importante ale artelor spectacolului în Europa dintr-un punct de vedere internaţional, transcultural şi post- ideologic". Cu alte cuvinte, EUROMASKE adoptă strategia prelucrării informaţiei europene a domeniului pe care o prezintă la diferite nivele: ştiri extinse, dosare de problemă (Europa de Est este tema primului "Dosar" - din România încă nu apar ştiri), analize ale problemelor lumii spectacolului, comentarii despre design-ul teatral, despre marketing şi educarea publicului, prezentarea teatrului welsh, cronici ale unor recente spectacole de Heiner Muller, Ping Chong şi John Jeseurun, ştiri şi prezentări ale unor publicaţii teatrale dar şi un eseu fotografic despre Coppa del Mondo, Italia 1990.

EUROMASKE acoperă zona festivalurilor teatrale europene dînd ştiri despre programul acestora, dar şi despre dezvoltarea marilor centre şi reţele teatrale de informare în domeniul teatrului şi artei scenice.

Prezentarea grafică excelentă şi varietatea preocupării pentru acurateţea informaţiei produsă de colaboratori din mai multe ţări europene dau magazinului EUROMASKE garanţia unei contribuţii cu totul aparte în contextul publicaţiilor de teatru din Europa. ■ *M. P.*

# CIVILIZATIA IMAGINII

*MIRCEA CIOBANU*

# VACARMUL

Carnaval - adică sărbătoare şi dezlegare la bucurie, împlinire a unei făgăduinţe de libertate, putinţă de-a ieşi din carcera propriilor obişnuinţe, de-a te părăsi pe tine însuţi pînă la identificarea cu **celălalt**, a cărui mască ai ales s-o porţi. În mijiocul sărbătorii, fiinţa săvîrşeşte gesturile aproapelui său; ce face unul trebuie să facă toţi, întîmplarea că felul acesta de bucurie uniformizează nu stînjeneşte pe nimeni, întrucît în toţi lucrează intuiţia că a fi egalul celuilalt este o poruncă a zeilor ce trebuie măcar la zile mari ascultată în chip necondiţionat.

Nenorocirea îl aduce aminte omului că Dumnezeu l-a făcut să nu semene decît cu sine însuşi, mai mult - am spune că numai în mijlocul marelui necaz, omului i se eferă şansa de a sta faţă în faţă cu făcătorul său. În jurul lui lov se face linişte mare şi, cel puţin înainte de a-l auzi cum ridică glasul pentru a-şi blestema ziua în care s-a născut, pînă şi prietenii săi veniţi de departe, din adîncimile răsăritului, nu scot o vorbă vreme de şapte zile. Omului nenorocit i se iartă pînă şi trufia - dacă încredinţarea neasemănării cu nimeni, dobîndită cu preţul suferinţei, poate fi asimilată cu numele acestui păcat.

Vuietul sărbătorii la minţile omului, dar mai cu seamă îl ia amintirile, îl rupe de trecut şi-i întunecă dimensiunea viitorului, silindu-l, am spune, să trăiască într-o zonă unde, brusc, timpul încetează să mai înainteze şi să măsoare.

Nenorocirea întoarce omul cu totul în timpul trecut, îl învaţă să trăiască din cercetarea cauzelor, aş îndrăzni să spun că ea îl ademeneşte la practica istoriografiei, obişnuindu-l pe încetul cu puternicele otrăvuri ale precedentului.

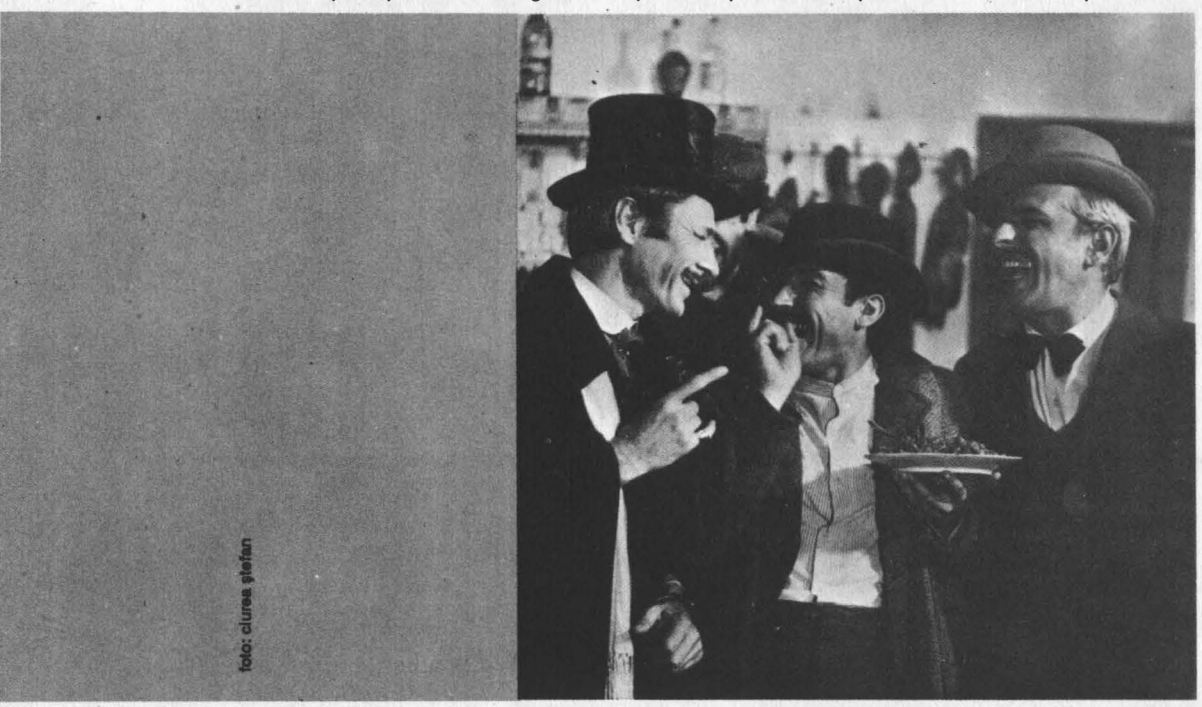


foto: ciurea ştefan

Sărbătoarea nu poate fi decît colectivă. Sărbătoarea în singurătate este o contradicţie în termeni. Iar cînd e vorba de carnaval, de satisfacerea acelei tainice porniri spre travestire, care şopteşte peste umărul omului că asumarea propriilor fapte e un eres împotriva firii, astfel rezumîndu-se în chip minunat opinia generală (măcar că nerostită şi neînscrisă în tablele nici unei legi) că fiinţa lui nu poate fi trasă la răspundere cîtă vreme e şi pieritoare şi neasigurată împotriva păcatului -, aşadar, cînd la sărbătoare se adaugă şi convenţia travestirii, pierderea identităţii se apropie de marginea bucuriei în stare pură.

Să spunem că modul în care colectivităţile umane ştiu să-şi facă sărbătorile şi indivizii să-şi suporte nenorocirile trădează locul ocupat de fiecare pe scara civilizaţiei.

La asta să se fi gîndit Lucian Pintilie cînd a decis să construiască din **D-ale carnavalului** şi alte pagini caragialiene un text pentru filmul său? E foarte probabil - dar ce-are a face intenţia regizorului cu receptivitatea spectatorului, cînd, pe deasupra, mai ştim că fiecare strînge de unde poate argumente pentru îndreptăţirea propriilor obsesii...?

Cînd convenţiile ce fac posibilă desfăşurarea oricărei sărbători încep să se înmulţească, pînă la obnubilarea semnificaţiilor ei, cînd toate căile de producere a neprevăzutului ajung să fie puse sub control - atunci e sigur că sărbătoarea cu pricina are vechime, că trecerea anilor şi repetiţia au golit-o de conţinut şi că oamenii îşi găsesc o plăcere anume în efortul de respectare religioasă a rigorilor de formă - plăcere nu prea îndepărtată de aceea ce se presupune în contemplarea unui balet mecanic; atunci e sigur că omul e pîndit de răul devitalizării şi că binefacerile civilizaţiei, spre care a tins, sînt gata să se preschimbe în reversul lor şi să-l izgonească din paradisul natural, care este unul al ordinii cosmice, şi sacru.

Există un moment, însă, cînd colectivităţile presimt însemnătatea sărbătorii ca pe o cale de pătrundere în templul cosmic, unde ciclicitatea poate fi luată drept formă de manifestare a vocaţiei divine pentru joc. Intrînd aici, participînd, fie şi numai cu înţelegerea, la fapta cerească, în toiul sărbătorii, pe faţa omului trebuie tot atunci să treacă răsfrîngerea de lumină a surîsului divin.

Colectivitatea proiectată de Lucian Pintilie este una care încearcă din răsputeri şi nu poate să intre în regimul sărbătorii. Ea dă tîrcoale unei perfect zăvorîte porţi de acces - orbeşte, trăindu-şi neputinţa pînă acolo unde exasperarea atinge punctul violenţei, încă neînţelegînd că în sărbătoare nu se intră de-a dreptul, ci printr-un efort cuminte de pregătire a sufletului, ca peste o punte cu panta încet lunecătoare spre zonele unde uitarea de sine şi de grijile morţii se face realitate - şi asta, tocmai pentru că uitarea de sine este o trăire primejdioasă.

Oamenii lui Pintilie nu fac decît efortul minim al îmbrăcării travestiului şi al aşezării măştii pe chip, prea puţin dacă vom observa că travestirea este un act magic ce se cuvine a fi supravegheat pentru a nu provoca perturbări în relaţia fiinţei cu sine. Memoria propriilor lor patimi este mult prea activă, amintirea zilei de ieri lucrează în ei prea puternic şi fiecare ştie mult prea bine ce nume poartă, pentru ca vreunul să poată dobîndi necesara treaptă de depersonalizare pe care o cere, după regula ei dintîi, sărbătoarea. Ei vor să trăiască şi timpul de eliberare, la adăpostul travestiului şi sub mască, în robia propriului lor rol jucat în realitate, astfel refuzînd cu o inconştienţă agresivă necesarul de ficţiune ce se cuvine a fi administrat omului pentru a i se asigura echilibrul esenţial.

Fireşte, lumea aceasta se va cheltui frenetic **alături** de sărbătoare, închipuindu-şi că se află în mijlocul ei. În loc să alcătuiască o societate, oamenii lui Pintilie fac laolaltă o adunătură cu sîngele înfierbîntat şi din ce în ce mai tulbure. Membrii acestei adunături înstăpînesc în preajma lor haosul. Pe unde trec ei, totul se strică fără nădejde; ceva ca turbarea îi mînă împotriva tuturor şi împotriva lor înşile; nimeni nu ascultă pe nimeni, fiecare îşi urmăreşte cu un fel monoman de osîrdie propriile nevoi; s-ar spune că fiecare aşteaptă o explicaţie dar şi că nici unul n-ar avea vreme s-o asculte dacă oarecui i-ar trece prin minte s-o producă; aici omul loveşte mai întîi şi pe urmă se întreabă la ce bun a lovit, fiecare calcă pe vorba celuilalt cum vorba nu-şi poate amîna nici o clipă ieşirea pe negîndite din guşă; la orice pas ţi se năzare că auzi: "dacă nu vorbesc acum, mor" - aşa încît fiecare îşi face monologul, în care timp conexiunile se alcătuiesc, dar de la sine, haotic, dînd roade dintre cele mai aberante.

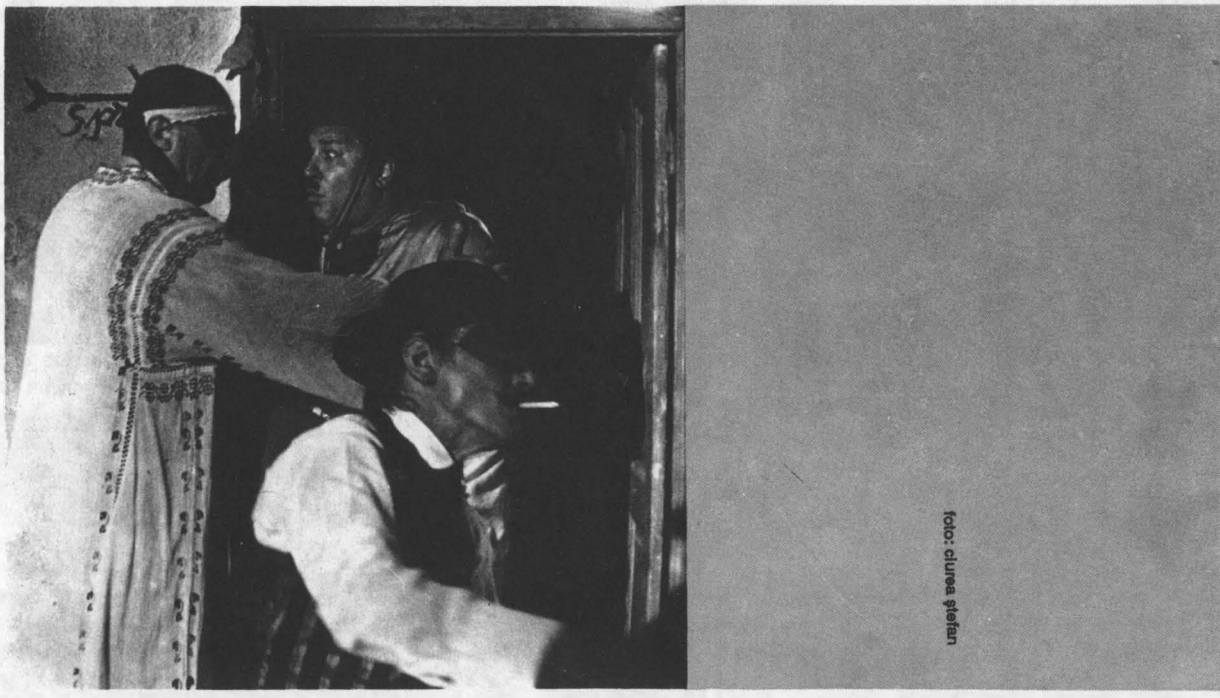


foto: ciurea ştefan

În lumea de aici, lumina e puţină - nici noapte de tot, nici zi, mai degrabă un fel de amurg, bătînd înspre negru, care intră în substanţa lucrurilor, modificîndu-le destinaţia.

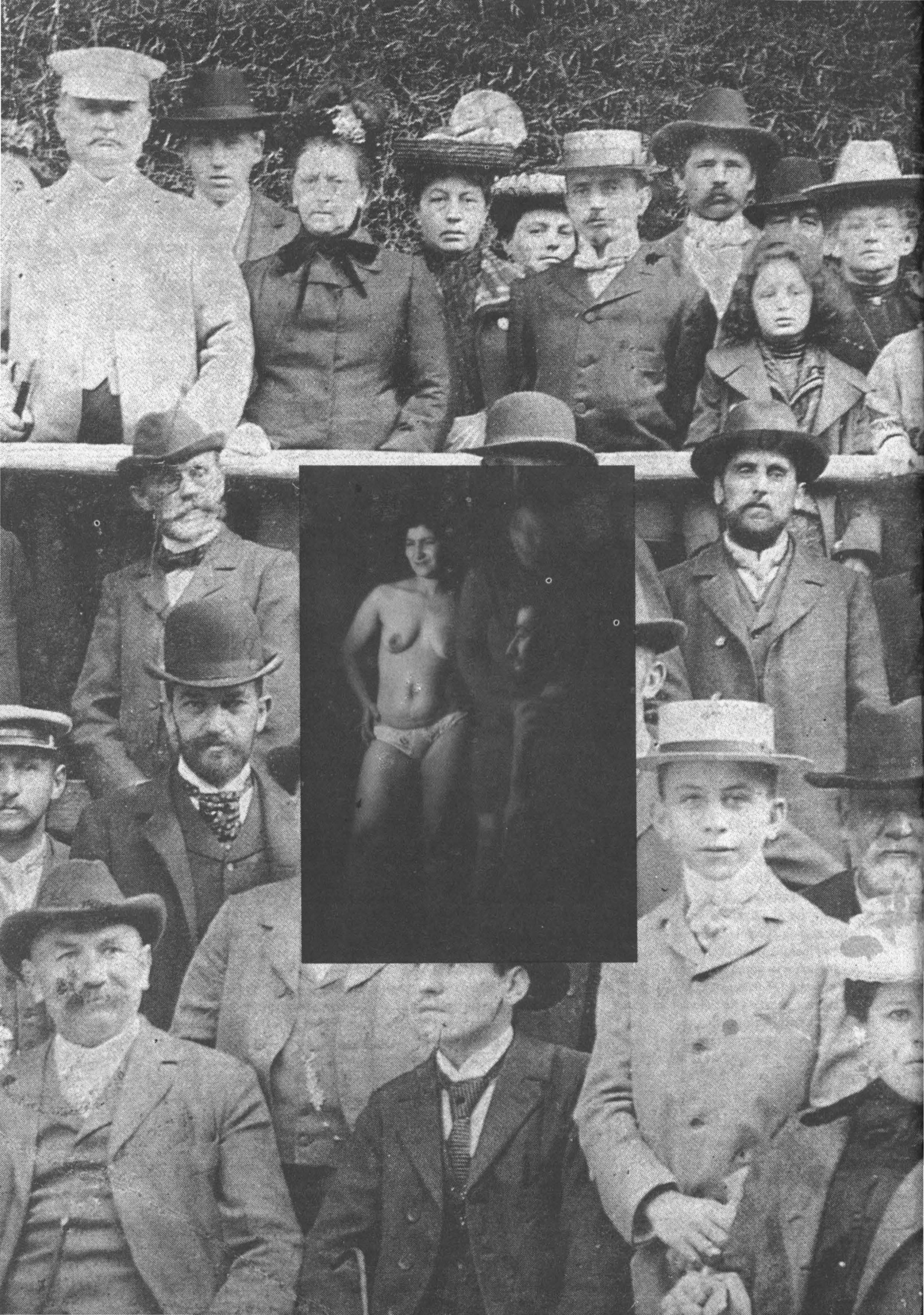
În sărbătoare se aud glasuri cîntînd, zgomotele ritmice ale paşilor de dans.

Din lumea lui Pintilie răzbat pînă la noi gîfîielile şi tropăiturile unei urmăriri bezmetice. Unde e zarva întîi aşteptată şi pe urmă supravegheată a sărbătorilor adevărate? Şi unde vor duce toate acestea, ce va rodi acest vacarm? Şi, mai ales, ţine această adunătură să se elibereze, prin sărbătoare, de servituţile profanului? Vreau să spun: printre intuiţiile ei se numără oare şi aceasta, care ar fi în măsură s-o absolve de păcatul excesului şi să ne asigure că, dacă nu acum, peste o vreme, la una din următoarele întoarceri ale astrelor spre punctul lor de plecare, va învăţa să practice legile sărbătorii?

Nimic bun nu pare să făgăduiască pentru viitor sumbra forfotă a lumii acesteia. Deasupra ei fîlfîie duhul crimei. Dacă stai bine şi te gîndeşti, aici pînă şi travestirea ţine de infracţiune, iar cea mai simplă şi mai convenţională ameninţare îşi conţine, gata să crape de tensiune, clipa înfăptuirii.

Spectatorul poate să se simtă jignit după spectacolul domnului Pintilie şi să reacţioneze violent -, Cine sînt aceştia? - cu tainica încredinţare că oarecine vrea să-i strice buna opinie despre el însuşi. La fel a ieşit şi de la **Scrisoarea pierdută**, în anii cînd Caragiale trăia - dar nimeni nu vrea să se întrebe: ce nu se schimbă în noi şi pentru ce boală nu se găseşte leac, dacă pagina lui posacă şi deznădăjduitoare îşi păstrează actualitatea?

■



MIRCEA HORIA SIMIONESCU

# ANGELICA ŞI ESTETICA ŢĂNDĂRILOR

Subţire şi transparentă ca petala florii de cireş, părelnic sidefie precum acele scoici imitînd unghia îngerilor, Angelica, locatara unui sarcofag de măruntă naftalină şi fulgi - cutioară cîndva a unei bijuterii - zăcea de mulţi ani în adîncul şifonierului mătuşii mele Nuţa. Suferise un oribil accident, trupul ei se desfăcuse în zeci de ţăndări, anatomia recompusă cu penseta se spulbera la cea mai slabă adiere a respiraţiei. În unele seri de toamnă ploioasă, în rare dimineţi strălucitoare din ajunul Crăciunului, mătuşii mele îi venea ideea neaşteptată să o cerceteze, temătoare că subţirile fibre ale fiinţei de fin porţelan s-ar fi putut dezagrega, sub presiunea orelor, într-un colb diamantin. Îmi amintesc bine bucuria de a o regăsi aşa cum o lăsase, întreagă în veşnicia ei de mumie graţioasă, împiedicată de-a sări peste buza cutioarei şi de a-şi relua, pe luciul mesei, dansul de odinioară. Şi-mi amintesc bine strigătele emoţiei şi chemările pe nume ce însoţeau acea bucurie, în dulceaţa cărora speram să se afle leacul miraculos al redeşteptării micuţei balerine.

Cuvintele mîngîietoare şi atingerile cu buricele degetului arătător nu foloseau la nimic, nefericita zînă risca să se spulbere. Pînă într-o zi, cînd un neştine a adus de la Bucureşti, descoperit într-o dugheană din Taica Lazăr, un tub de Sindetikon, leac al morţii pretimpuril, o soluţie ca lacrima de limpede, mai dură ca sticla de Murano. Timp de o săptămînă, mătuşa Nuţa, cu penseta de ceasornicar şi cu răbdarea unei călugăriţe, a migălit la lipirea, foiţă cu foiţă şi mădular cu mădular, a fiinţei în risipire. Intram în vîrful picioarelor în salonaşul transformat în sală de operaţii, mă abţineam a scoate un cuvînt, ieşeam de fiecare dată, copleşit de împlinirea minunii, ca să-mi caligrafiez volumaşul de versuri adunat pe-un pupitru, printre călimări, intitulat - pe măsură ce Angelica se întorcea la viaţă - **Sindetikon**. La capătul săptămînii patimilor şi speranţelor, superba Angelica s-a ridicat din risipirea atîtor ani, a rămas mîndră printre ceştile şi farfurioarele mesei, nu m-am mai îndoit că îşi va relua dansul de mult uitat, ba că va izbuti să-şi ia şi zborul prin încăpere, în cercuri uşoare de efemeridă, sub lumina densă a plafonierei. Mătuşa Nuţa, care a murit fată bătrînă, făcuse mai mult decît dacă s-ar fi căsătorit şi ar fi umplut casa cu prunci. Icoana dragostei, devotamentului şi răbdării îmi stă deasupra frunţii neştearsă, ea îmi prezidează încercările încăpăţînate de-a ocroti lucrurile din preajmă, cuvintele, alcătuirile în care sălăşluiesc truda şi lacrimile celor care le-au dat formă şi viaţă, obiectele de tot felul - nemuritoarele. Le sînt pe vecie îndatorat Angelicăi reîntoarsă din Purgatoriu şi mătuşii Nuţa, continuînd şi azi să rediteze Geneza, pentru a-mi fi oferit - încă la vîrsta copilăriei - acea cuprinzătoare lecţie de Metafizică.

Frecventez, de la o vreme, emisiunile t.v., pe care ani în şir le-am evitat, le-am disprețuit (mai exact, le-am urît cu toate celulele fiinţei ofensate). Zăbovesc adesea înaintea scenelor tari, desfăşurînd acţiuni violente, atrocităţi, şi nu încetez a le descoase înţelesurile. În filmul **Zabriskye Point**, al lui Antonioni, o tînără fată evadată dintr-un luxos hotel cocoţat pe coama unui deal, umilită şi violentată de lumea arogantă în care se rătăcise, întoarce de trei ori privirea înapoi şi privirea el are puterea (puterea urii răzbunătoare) de-a arunca în aer, în mii şi mii de ţăndări, clădirea din care evadase. Explozia e grandioasă, răcoreşte sufletul pîrjolit al spectatorului, cu toate că - se înţelege lesne - ea se petrece numai în mintea tinerei fugare, fiindcă după fiecare detonaţie, vedem bine că hotelul se află, în continuare, teafăr şi orgolios. "Dezastrul", ţăndările, prăbuşirea au un rost, învăţătura e limpede şi unul copil. Adevărul scenei e mai solid decît imaginea trucată, sentimentul mai viu decît prăpădul invadîndu-ne toate simţurile.

În fiecare din noi doarme un barbar, degustător în taină al dezastrelor posibile, al detaliilor dezagregării. Aceasta, chit că împing paradoxul destul de departe, pentru că în fiecare dintre noi se-ascunde un metafizician. Am fi ipocriţi (dacă nu proşti) să dezmințim că gustăm cu toată voluptatea frumuseţea dezastrelor lui Goya sau cea a universurilor laminate ale lui Dali, să afirmăm ritos că ne scîrbesc imaginile **Lecţiei de anatomie** sau din **Une Charogne** a lui Baudelaire, detaliile naturaliste din paginile lui Dostoievski sau Céline. Ca să se facă şi să triumfe, viaţa utilizează nişte procedee aparent infame: organismele se compun din îndelungate, spurcate fermentaţii, obiectele din măcinări şi scremete înspăimîntătoare. Există o frumuseţe pură şi în cele mai josnice procese, poeţi uriaşi, ca Dante (mai înainte Heslod, Lucreţiu sau Ovidiu) ne-au sugerat unde - cît de jos - se pregătesc germinaţiile şi se desenează schema metamorfozelor. Strigătul lui Flaubert: "Être la matière!" nu face o invitaţie de trei parale gîndirii noastre doritoare de-a şti de unde venim şi încotro ne îndreptăm. Poeţii Fizicii atomice, uluiţi de înfăţişările lumii celei mai de jos, ne oferă aceleaşi dure, secrete adevăruri şi traducerea lor în imagini literare ne-ar arunca, de-ar fi "dramatizate", în cumplită deznădejde. Le suportăm înţelept pe toate, satisfacţiile sporirii ariei cunoaşterii ne închid şi vindecă rănile deschise de violenţă. Dar scenele, imaginile crude, unele tincturate de mult sînge, ale videoclipurilor, ale filmelor ce ne asaltează zi de zi? Dar spargerile, zdrobirile, exploziile în lanţ ce umplu spaţiul de ţăndări, prăbuşesc case, turtesc automobile, desfigurează obiecte cu design rafinat, colorate, netede, gingaşe ca nişte jucării?

Un grup de ghitarişti cîntă o melodie fermecătoare, un şir de balerine cu trupuri de afrodite imaginează, îmbrăcate sumar, un elogiu al frumuseţii, maşini conduse parcă de extratereştri şi avioane cu siluete de păsări ale paradisului lustruiesc spaţiul lumii, pe care vitezele înalte ni-l fac familiar: simţim că ne aflăm locuitori în interiorul unei sfere de cristal. Înţelegem, din numai cîteva flashuri, cît de minunată e lumea dăruită de Dumnezeu, cît de iscusit au mobilat-o oamenii cu creaţiile lor - maşinării uluitoare, obiecte plăcute la vedere şi la atingere, ustensile ştiind şi să ne ocrotească, să ne slujească, să ne răsfeţe simţurile. Şi, dintr-odată, în plină vrajă şi bucurie, apar mîini criminale zdrobind fine porţelanuri de Delft, vălătuci de fiăcări şi fum, plane şi tablouri de preţ sărind în ţăndări, oraşe năruindu-se într-o clipită (detaliate de aparatul mişcat cu încetinitorul), cete de copii scheletici, bătrîni cu lacrimi şiroind pe obraji, saloane dezagregîndu-se la suflul dinamitei, păpuşi ca Angelica devorate de prese monstruoase sau de nisipuri cît oceanul, revărsate de niciunde... Dezastre din senin, începuturi de apocalipse, sfîrşituri cu de-amănuntul de lumi pe care le credeai solide şi eterne. Praf şi pulbere, pe melodii de altfel agreabile, coşmaruri din care nu mai supravieţuieşte decît ritmul muzicii, aci discret, aci spărgîndu-ţi timpanul... Din mulţimea atîtor dezagregări şi explozii, nici o idee, măcar un fragment - ca toate din cîte zboară prin aer -, care să albă un înţeles articulat! Poate doar ideea că, în spatele obiectivului de prizat imagini, se află un Dumnezeu care şi-a pierdut minţile şi n-a căzut încă în cămaşa de forţă, sau un om încă om care, luîndu-i-se darul vorbirii, încearcă să ne transmită în limbajul electronic mesajul că lumea e în primejdie, că e foc şi prăpăd şi că e nevoie de

*ajutorul nostru.*

*Într-o suită narativă, scrisă şi publicată acum douăzeci de ani (se intitulează* **Ispitele domnului Anton**, *piesă căreia Wanda Mihuleac i-a adăugat ulterior zece extraordinare gravuri), am descompus şi eu, cu răutatea unui copil stricător, lumea obiectelor ce ne înconjoară, frumuseţea înfăţişărilor şi situaţiilor universului. Intenţia mea - şi "scopul" poemului - a fost să trezesc în sufletul cititorului, prin descompunerea şi degradarea expoziţiei, tocmai simţurile tocite, dezvăţate să mai preţuiască viaţa, sentimentele umane încenuşate de zgura falsurilor şi de proliferarea clişeelor, din pricina cărora oamenii proşti nu mai ştiu să guste plăcerile simple ale existenţei. Naraţia învedera limpede intenţia, cititorul ieşea din text ca să guste mai curat ceea ce temporar se degradase şi apoi se recompusese mai nobil şi mai biruitor. Un fir subţire de didacticism se află în oricare produs al artei (filmele şi videoclipurile se pretind opere de artă), simpla derulare a unor atrocităţi, împingerea înainte a tot felul de explozii şi fărîme, chiar dacă se înlănţuie pe banda sonoră a unui şlagăr, rămîn triste şi insultătoare exhibiţii. La revederea lor, după ce se va fi stins furia comercială a unor cinici producători de asemenea "opere", nu mai tîrziu decît peste zece ani (iată, dau scris), degustătorii de astfel de monstruozităţi vor rîde ca de o prostie, aşa cum rîd acum de propriile lor isprăvi bravii contestatari californieni de prin anii '60, inspiraţii desfăcători de caldarîmuri pariziene din anii '68-'70, numărîndu-se, toţi, printre cei mai înţepeniţi conservatori din ţările lor cuminţite de alte probleme şi imperative.*

*Departe de mine gîndul de-a cere Televiziunii sau altor canale înlăturarea din programe a pornografiei explozibililor. Fiecare e liber să-şi aleagă ce poftеşte. Nu mă pot însă reţine de a-mi exprima opinia (liber sînt şi eu), că supraproducţia de violenţă e o afacere murdară, de pe urma căreia se îmbogăţesc destui netrebnici şi profită, lateral, caporalii şi majurii armatelor de toate culorile, militare şi paramilitare: căci e mai uşor de înregimentat şi de trimis să tragă cu mitraliera şi să mineze o localitate un ins în mintea căruia ţăcăne bateria cutărei formaţii de ghitarişti şi bubuie spectaculos automobilele, muzeele, podurile şi spitalele unei civilizaţii prăbuşindu-se în fum şi pulberi învolburate.*

*În esenţă, rîndurile mele n-au alt scop decît acela de a readuce la luciditate pe naivul chemat să facă o opţiune şi care, dintre comodităţile vieţii moderne, nu ştie să se servească şi de foarfeca spiritului critic.* ■

*BEDROS HORASANGIAN*

## *PORTRETE DE FEMEI*

Am fi curioşi să aflăm într-o bună zi cîţi dintre cititorii principalului ziar de opoziţie - "singurul care apare în opt pagini", cum preciza cu poli-tehnică rîvnă peste fruntariile ţării poli-glotul nostru domn prim-ministru -, după ce îngurgitează cu nesaţiu ştirile internaţionale sau cele autohton- parlamentare, mai au răbdarea (interesul?, curiozitatea?) să se oprească, măcar în trecere, asupra fragmentelor din **Jurnal**-ul lui Radu Petrescu, publicate în serial. Am vrea să credem că numărul celor care-l urmăresc este pe zi ce trece mai mare. Dar să nu ne facem iluzii: într-o lume urîţită de valorile materiale (după ce a fost descompusă de cele ideologice), armoniile mozartiene ale lui Radu Petrescu pot să descumpănească. Chiar şi cel - destui în rîndul artiştilor sau scriitorimii, mult prea puţini la nivel naţional - care-l iubeau cu adevărat pe acest desăvîrşit artist par să nu mai albă, azi şi acum, dispoziţia necesară.

Şi totuşi. Printre mizeriile vieţii noastre de zi cu zi, printre neputinţele şi incertitudinile, pesimismul şi disperarea noastră, încrederea oferită de încăpăţînarea unui om că literatura, muzica, arta în general, ne mai poate salva, se dovedeşte binevenită. Cum să nu prinzi curaj citind tocmai în **România liberă** asociaţii aparent stranii, dar nu lipsite de farmec şi consistenţă? Citäm: "Sîmbătă, 27 septembrie (1980). Mă vizitează pe seară Tudor Ţopa. Conversaţia începe cu mărturisirea mea că la Luvru, din toate picturile lui Rubens am privit doar portretul Eleni Fourment cu băiatul, pe care am alăturat-o de Vânzătoarea de creveţi a lui Hogarth, deşi, am spus, Rubens trebuie văzut şi în pictura de aparat, mâna lui era sensibilă şi la marile lui cupe de cristal foarte gros, cu excavaţii şi protuberanţe voluminoase. Nici n'am înţelege exact portretul soţiei lui cu copilul, o schiţă desăvîrşită, paradisiacă, în felul vânzătoarei de creveţi a lui Hogarth, dacă nu înţelegem ca lumea cealaltă pictură a sa, pictura de aparat, bacanalele etc. Dar ce poţi spune despre Hélène Fourment şi despre vânzătoarea de creveţi? Sunt impalpabilul pur, farmecul lor, farmec fiind, e indescriptibil. În acelaşi caz e portretul Mariei Nacu, al lui Grigorescu al nostru: pictură de un convenţional exasperant, pentru cutii de bomboane, şi totuşi între ochii şi gura personajului este o relaţie turburătoare, Grigorescu a pictat un viş, un strigoi, ceva care nici nu poate fi discutat ca pictură".

Cum să nu înceapă imaginaţia noastră să lucreze în alţi termeni decît cei al scenariilor destabilizării de ţară? Rubens, Hogarth, Grigorescu. Portrete de femei, cu copii sau fără. Chipuri umane exprimînd stări, senzaţii, trăiri, sentimente. Un zîmbet de femeie poate îmblînzi chiar şi în abstract neliniştile şi nefericirile noastre. Fără cuvinte, doar prin culori şi imagini. Contabilul-şef al generaţiei '80 - singurul, altminteri, care a comentat pînă acum acest jurnal inedit al lui Radu Petrescu, ar fi făcut precizarea că pe lîngă băieţelul François - sîk!, născut în 1633 - apare şi Claire-Jeanne, fata pictorului, născută în 1632. Ei şi? Impresionează prospeţimea personajelor şi o anume acurateţe a exprimării plastice. Intuiţia lui Radu Petrescu şi de această dată este fără greş. Întîmplarea face să fi văzut, pe viu, aceste tablouri la Louvre, National Gallery şi Muzeul de Artă al Republicii (fostul?, viitorul?). Iar acum portretele celor trei femei prind viaţă din amintiri şi albume. Melancolia dulceagă şi senină a fericirii conjugale îmblnînd-se cu frenezia aerată a Vînzătoarei lui Hogarth şi nostalgia visător- adolescentină a Mariei Nacu. Oare ce destin vor fi avut cele trei fiinţe? Singura despre care ştim cîte ceva este soţia lui Rubens. Dar mai contează detaliile vieţii lor, cînd au intrat deja în mit? Cînd sînt în stare să ne impresioneze fără să aflăm nimic despre ele? Au fost fericite? Au suferit, au avut bucurii, necazuri, Dumnezeu ştie ce-or fi avut şi ele pe suflet. Imaginaţia noastră ne poate fi de folos tocmai cînd se dovedeşte inutilă. Ficţiunea ţine loc de realitate într-o lume (a artei) unde realul nu e decît un pretext. De aceea ne e mai uşor, uneori, să suportăm ficţiunea. Cărţilor. Concertelor. Muzeelor. Dar, în fond, de ce mergem la muzee sau la concerte, dacă nu pentru aşa ceva? Arta ne poate face mai buni sau măcar mai înţelegători şi atunci cînd ziarele ne oferă articole şi informaţii mult mai interesante. Iar oameni rari ca Radu Petrescu nu apar la fiecare colţ de stradă. Să-i urmărim în continuare "expoziţia" scripturală a jurnalului, întinsă pe aproximativ treizeci de ani. Şi chiar dacă pesimismul nostru a dat în clocot iar iluziile şi himerele artei nu ne mai pot înşela, să creditäm, oricît de puţin, clipa repede trecătoare a bucuriilor simple şi la îndemînă. Într-o lume în care Nina Zarecinaia şi Unchiul Vania sînt expuşi în vitrine de consignaţie, doar zborul pescăruşilor mai poate fi o garanţie a libertăţilor noastre interioare. Oricum ridicolul neînţelegerii ne aparţine. ■

Cu ochiul liber

ADRIANA BITTEL

# FRUNZE ŞI MEDALIOANE

S-a dus vremea televizorului funcţionînd zile întregi, s-au dus zilele babei şi nopţile vegherii, sînt acum în alt stadiu al postului naţional, de după saturaţie, zeamă lungă din care aleg doar găluştele. Deci îmi cumpăr Panoramicul ("la panaramicu' pe toată săptămîna"¸se strigă în pasaj la metrou) să văd ce am de văzut. Bîfez. Sînt seri cînd în afară de "Actualităţi" cu punct central Golful nu am ce bîfa, restul emisiunilor mi se par frunze, cum se spune cărţilor fără valoare la şeptic. Şi pe I şi pe II, vorbărie, senatori şi deputaţi deja bine individualizaţi, le ştim show-urile şi ticurile şi dezacordurile şi chipurile, ca şi clipurile, repetate la cerere cu urări de aşa şi pe dincolo, apoi filme vechi învechite, reclame de-ale învîrtiţilor pentru învîrtiţi, catastrofe şi crime, mutre lombrosiene bune de stresat bătrînii din case izolate, aberaţii rostite cu toată emfaza la ore de vîrf ( de exemplu: cum că partidele istorice şi fii de moşieri şi chiaburi distrug avuţia CAP-urilor, drept pentru care Ministerul de interne şi cel al Apărării sînt somate să ia măsuri; cum că nu întîmplător războiul din Golf a fost prevăzut să înceapă de ziua naşterii lui Eminescu, ceea ce ar prevesti Apocalipsa).

Hotărîtă să-mi dăruiesc orele şi indignările (oricum, aflu a doua zi în metrou, la cozi şi la serviciu, în amănunt şi în variante diferite ceea ce am pierdut, cîştigînd timp pentru scris), nu mă uit la televizor decît la ceea ce bănui că merită.

Cu Kean de Sartre, după Dumas-tatăl, m-am păcălit, dar a fost şi instructiv fiindcă m-a făcut să mă gîndesc la actori şi regizori de-ai noştri, cam ce ar fi putut ei scoate din asemenea text superinteligent, spiritual şi cu multe posibilităţi de interpretare. Urmărind în două seri cum zbiera la acelaşi diapazon şi cu abundenţă de gesticulaţie redundantă Jean-Paul Belmondo, sub îndrumarea nici măcar vetustă ci ne-simţită a lui Robert Hossein, m-am întrebat dacă monştrii ăştia sacri nu-s cumva o făcătură a publicităţii de-acum un sfert de secol şi a gustului perimat de atunci, sau poate ceea ce mi s-a părut cabotinerie mediocră să fi fost doar abordare diletantă a teatrului, altă meserie decît filmul, mai dificilă şi cu legile ei neîndurătoare.

Singurul lucru admirabil al acestui spectacol fără adîncime a fost dicţia actorilor francezi. Dar parcă Ştefan Iordache, Ovidiu Iuliu Moldovan, Marcel Iureş, Repan n-au dicţie? Ce Kean ar mai fi făcut ei şi alţii sub îndrumarea lui Alexa Visarion, Cătălina Buzoianu, Silviu Purcărete, Dan Micu, Alexandru Darie - zic şi eu aşa numele care-mi vin întîi în minte, dar cîte nu sînt!

La capitolul ăsta, actori şi regizori, stăm foarte bine (stăm? mergem?). Numai că alegerea redactorilor de la TV e adesea greşită. Musicaluri cu cîntece lipite netam-nesam şi dănţuri din două-trei mişcări repetate stîngaci, pe cine să distreze ele în plictisul şi veselia lor căznită? După atîtea marţi cu "oamenii zilelor noastre" în piese de şantier sau fabrică sau CAP, cu personajul pozitiv care se lupta cu natura, cu mentalităţile retrograde şi le învingea neapărat cu ajutorul unui activist plin de abnegaţie şi curaj, acum, departamentul de teatru cade în extrema cealaltă, a frivolităţii, programînd cu predilecţie divertismentul facil, piesa bulevardieră, picanterii de gust îndoielnic-frunze, ba unele chiar veştede de tot.

Aş fi însă nedreaptă dacă n-aş aminti medalioanele dedicate unor mari actori - emoţionante toate cîte le-am văzut, în ultimul timp memorabile, obsedante, cele cu Clody Berthola, Silvia Dumitrescu- Timică, Elvira Godeanu. Despre fiecare ar merita scris un articol separat, fiindcă în afara valorilor documentare pentru istoria teatrului nostru ele sînt şi mărturii stenice despre bucuria vocaţiei împlinite, despre longevitatea miraculoasă a talentului şi frumuseţii, care dau bucuria de a trăi.

Dar oare un actor trebuie să fie pensionar pentru a avea parte de o asemenea emisiune? De ce să li se atîrne de gît medalioanele preţioase doar la jubilee sau postum? Sînt convinsă că şi oamenii de teatru în plină putere de creaţie ar avea - oho! - ce să ne spună şi cu ce să-şi ilustreze talentul deosebit. Numai notînd, nu ca specialist, ci ca spectator iubitor, cîţi cred eu că ar merita asta, lista lor mi-ar acoperi spaţiul rubricii. Aici nu e ca la scriitori, să le evaluezi opera după ce a fost încheiată, ci actorii, regizorii trebuie surprinşi mai ales în deplinătatea creaţiei lor, rămasă doar în memoria publicului, dacă nu e înregistrată. Doar în memoria publicului din marile oraşe, dacă nu e difuzată. Se consumă atîta peliculă pentru lucruri care a doua zi îşi pierd interesul, iar marile spectacole, care ar îmbogăţi spiritual generaţii la rînd, trăiesc doar o stagiune- două, mari actori dispar, valoroşi regizori pleacă şi nu mai avem ca termen de referinţă decît cronica scrisă, inevitabil sărăcitoare şi subiectivă, cîteva poze, un program de sală...

Visez la o vreme cînd teatrele îşi vor păstra în arhivă înregistrările integrale ale marilor lor succese, înregistrări din spectacol în care să se vadă neapărat şi sala, figurile, reacţiile publicului, gratitudinea lui pentru aceşti oameni de scenă a căror artă seamănă cel mai mult în complexitate cu viaţa. ■

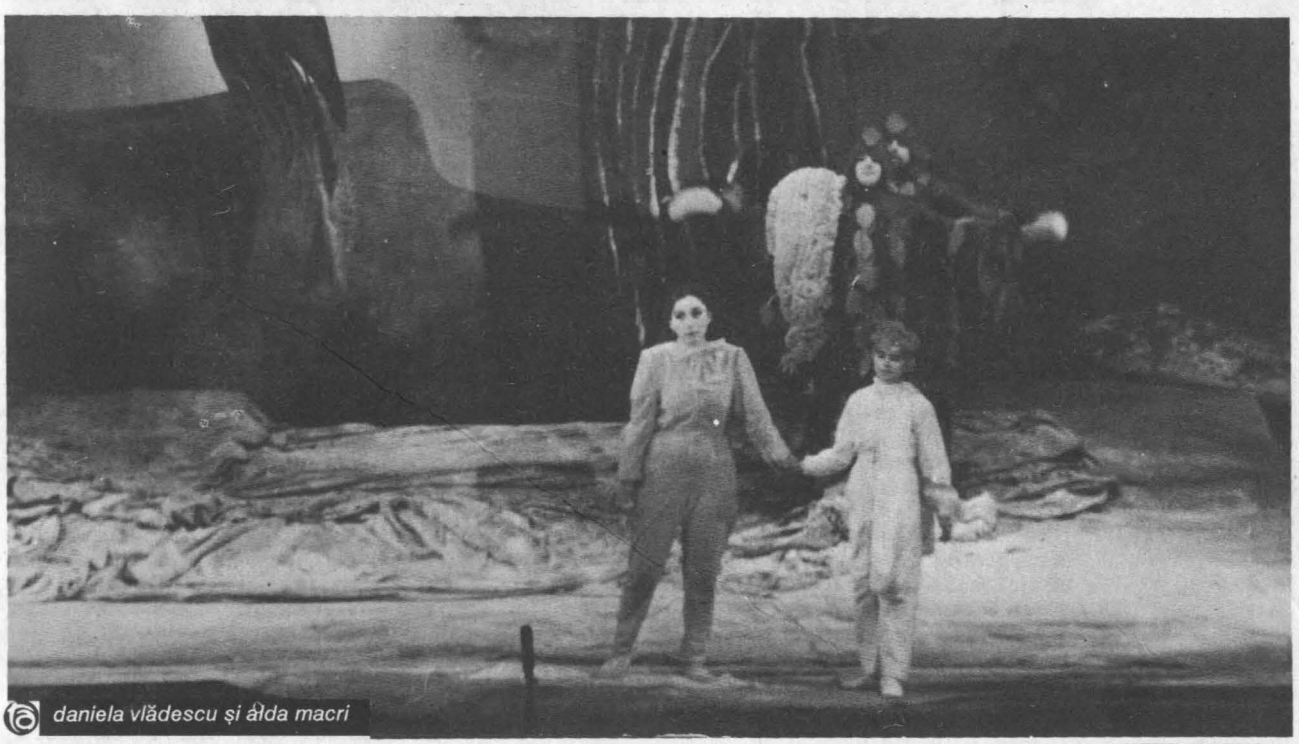
## LUMINIŢA VARTOLOMEI

# "MICUL PRINŢ" ŞI COINCIDENŢELE

ă fie oare o simplă coincidenţă faptul că astăzi: cînd - iarăşi - un război (deocamdată doar de interes, nu şi ca proporţii) mondial zguduie omenirea; cînd zeci de mii de misiuni de luptă ale aviaţiei aliate au ca efect (secundar?!) dispariţia fără urmă a unor piloţi; cînd deşertul înghite, cu aceeaşi indiferenţă, şi rachetele aducătoare de moarte, dar şi vieţile aviatorilor căzuţi; să fie oare o simplă coincidenţă , deci, premiera unei opere ce are la bază cartea cea mai cunoscută a lui Antoine de Saint-Exupéry, aviatorul dispărut fără urmă, către sfîrşitul trecutului război mondial, într-o zonă nu foarte îndepărtată de aceea în care se desfăşoară în prezent operaţiunile militare? Aş spune, mai degrabă, că scrierea partiturii (cu vreo doi ani anterioară declanşării conflictului din Golf) şi montarea operei (şi ea, începută cu mult înaintea declanşării războiului propriu- zis) intră în aceeaşi sferă de premoniţii în care se înscrie însăşi cartea lui Saint-Exupéry, sublimă parabolă a cunoaşterii, ce debutează cu un accident de avion în deşert şi se sfîrşeşte cu o moarte care nu este altceva decît pasul cel mai demn spre viaţa veşnică.

Lui Antoine de Saint-Exupéry, "Patria recunoscătoare" i-a gravat numele, pentru eternitate, pe una din coloanele ce susţin Pantheonul Franţei; lui Antoine de Saint-Exupéry, arta românească i-a înălţat acum, pentru contemporaneitate, un monument muzical - ofrandă modestă, dar cu atît mai semnificativă cu cît se adresează oamenilor de mîine: copiii de azi. Căci dacă Micul Prinţ al lui Saint-Exupéry este o carte mai cu seamă pentru cei mari, opera compozitorului Vlad Opran este un spectacol mai cu seamă pentru cei mici. Accesibilitatea extremă a muzicii (gen "Umbrelele din Cherbourg"), simplismul ei afişat au impus astfel o tratare scenică similară, pe care numai cunoscătorul spectacolelor destinate copiilor (de la "Creangă" la "Ţăndărică") o poate aprecia la justa ei valoare. Surpriza este cu atît mai mare pentru spectatorul de operă avizat, cu cît regizorul Cristian Mihăilescu - după montările sale anterioare (Bărbierul din Sevilla, Don Pasquale, Elixirul dragostei), unde densitatea invenţiilor scenice era copleşitoare - construieşte aici un spectacol ce se remarcă tocmai prin marea economie de mijloace şi efecte. Ceea ce nu înseamnă că fantezia artistului nu se regăseşte în cîteva momente antologice, cum sînt scena Vulpii (ă propos: n-am înţeles de ce compozitorul - care este şi semnatarul libretului - numeşte acest personaj "Vulpoiul". Numai pentru că, în limba franceză, vulpea e... băiat? Dar atunci, de ce a scris rolul pentru voce de... soprană?!!), legănată de... doi copaci (bas şi bariton!) sau aceea a Fluturelui, zburînd efectiv prin aer, aşa cum numai la Opera Mare din Paris am mai văzut (acolo însă -în Silfida - zbura o balerină - nu o cîntăreaţă, şi chiar cîntînd!). Din nou, colaborarea lui Cristian Mihăilescu cu scenografa Viorica Petrovici se dovedeşte fericită: decorurile (cu plasticele simboluri ale întîlnirilor Micului Prinţ, înălţate rînd pe rînd pe firmament) şi costumele (excelent mai ales acela al Beţivului: o uriaşă sticlă pîntecoasă, cu un briu de buzunare din care ies alte sticle) schiţează o aură de feerie. La fel de fericită s-a dovedit, de altfel, şi colaborarea regizorului cu dirijorul Carol Litvin, cu coregrafa Doina Andronache şi cu întreaga echipă de interpreţi: actorul Silviu Stănculescu, întruchipîndu-i cu sensibilitate şi discreţie pe Aviator; micuţa Alda Macri (din Corul de copii al RTV), luptîndu-se să-şi învingă stîngăcia, într-o mişcare... stînjenită şi de cablul microfonului fără de care vocea sa, şi aşa greu încercată pe parcursul unei partituri ample şi dificile, nu s-ar fi putut auzi în sală; cei mai tineri solişti ai Operei Române (cîţiva dintre ei angajaţi abia astă toamnă), cu voci foarte bune şi veritabilă înzestrare actoricească: soprana Daniela Vlădescu, mezzosoprana Gabriela Drăguşin, baritonul Dorin Mara, başii Sever Barnea, Paul Basacopol şi Mihnea Lamatic, în fine, soprana Felicia Filip, care cu două zile înaintea premierei a început să se numească... Felicia Filip-Mihăilescu!

... Şi un ultim amănunt "monden": în sală, la premiera absolută a acestei opere româneşti, se afla o cîntăreaţă care a dus faima şcolii româneşti de operă pe toate meridianele contemporaneităţii: Ileana Cotrubaş. ■



daniela vlădescu şi alda macri

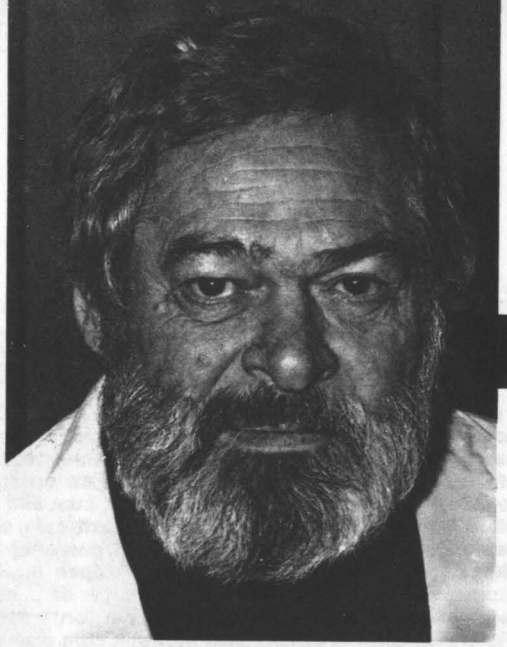


foto: ileana muncaciu

*MOARTEA UNUI ARTIST:*

# VASILE NIȚULESCU

**Semnalînd în revista Flacăra din 7 decembrie 1968 debutul bucureștean al tînărului regizor Ivan Helmer, pe scena Teatrului Mic, cu piesa Îngrijitorul de Harold Pinter, remarcam - nu cu uimire ci cu încîntare - strălucita creație a lui Vasile Nițulescu în rolul Davies.**

**Frazarea cu totul surprinzătoare a actorului, densitatea tăcerilor sale încărcate de un permanent dialog interior, privirile sale uneori furișate prin colțuri, alteori sclipind de șiretenie, gesturile mărunte și voit stîngace, glasul de un timbru inconfundabil, uneori voalat, alteori tălos, percutant, construcția minuțios elaborată a fiecărui detaliu de atitudine sau comportament în dezvăluirea oscilațiilor psihologice ale personajului, se constituiau într-o imagine de neuitat, amintind, nu prin similitudine, ci prin forța incredibilă a expresiei, de arta marelui vrăjitor al scenei românești, maestrul Nicolae Băiățeanu.**

**Remarcam atunci izbînda lui Vasile Nițulescu, cu încîntare dar fără uimire, deoarece performanța sa actoricească nu putea surprinde decît pe cei care nu-l cunoșteau - și puțini îl cunoșteau cu adevărat pe acest artist retras într-o carapace înșelătoare. Creația sa se înscria firesc în galeria unor personaje diverse, învăluite într-un mister existențial, pe care cu meticulozitatea unui bijutier le-a cizelat de-a lungul prodigioasei sale cariere. De o inteligență sclipitoare, care-i făcea să-și drămuiască sensibilitatea pe un cîntar infinitezimal, cu un umor uneori bonom, alteori caustic, uneori hîtru, alteori plin de amărăciune, Vasile Nițulescu împletea curățenia sufletească a țăranului român cu subtilitatea și rafinamentul unui cărturar de elită.**

**Prieten al poeților și pictorilor, al năstrușnicilor și vagabonzilor, nea Vasile - cum îmi plăcea să-l spun - făcea parte dintr-o altă lume, din universul lui Mateiu Caragiale, sau din galeria "frumoșilor nebuni ai marilor orașe".**

**Mulți erau tentați să-l considere doar ca un actor înzestrat cu un har aparte, dublat de un personaj pitoresc, neizbutind sau neobosindu-se să descopere în el enormele resurse sufletești, enormele zăcăminte de poezie, de candoare, de căldură, de umanitate.**

*

* *

**Îmi amintesc de o noapte de primăvară în care, rătăcind pe străzile Bucureștiului, am sărit împreună un gard de spital și ne-am strecurat neobservați în camera tristă și rece unde zăcea în suferință și uitare prietenul lui, actorul Ludovic Antal; înseninat de această vizită nocturnă, acesta a început să ne recite în șoaptă din Eminescu.**

**Îmi amintesc de orele petrecute cu nea Vasile în fosta lui garsonieră, cînd întîmpinam zorile jucînd șah; de repetițiile la** Cîntăreața cheală, **unde îl interpreta pe Căpitanul de pompieri cu o mare economie de mijloace și o față imposibilă, ca a lui Buster Keaton; de dilatarea timpului și abulia enigmatică cu care asculta, răspundea și acționa în rolul feciorului din schița lui Caragiale** Căldură mare...

**Îmi amintesc de turneul Teatrului Mic - la Festivalul de teatru de la Sarajevo din 1969, unde am împărțit camera de hotel discutînd cîte-n lună și-n stele...**

**Îmi revin în minte chipul tulburător al bătrînului din** Matca **și gravitatea comică a Canalagiului din** Nebuna din Chaillot...

**... Sau romanticele vremuri ale tinereții, cînd Crin Teodorescu îl invitase la Teatrul de Stat din Galați să joace rolul principal din** Blestematele fantome **a lui Eduardo de Filippo, ori frămîntările, neliniștea și nesiguranța sa cînd în repetițiile cu Liviu Ciulei încerca să definească profilul nebulos al personajului Luka din** Azilul de noapte, **pe scena Teatrului "Bulandra".**

*

* *

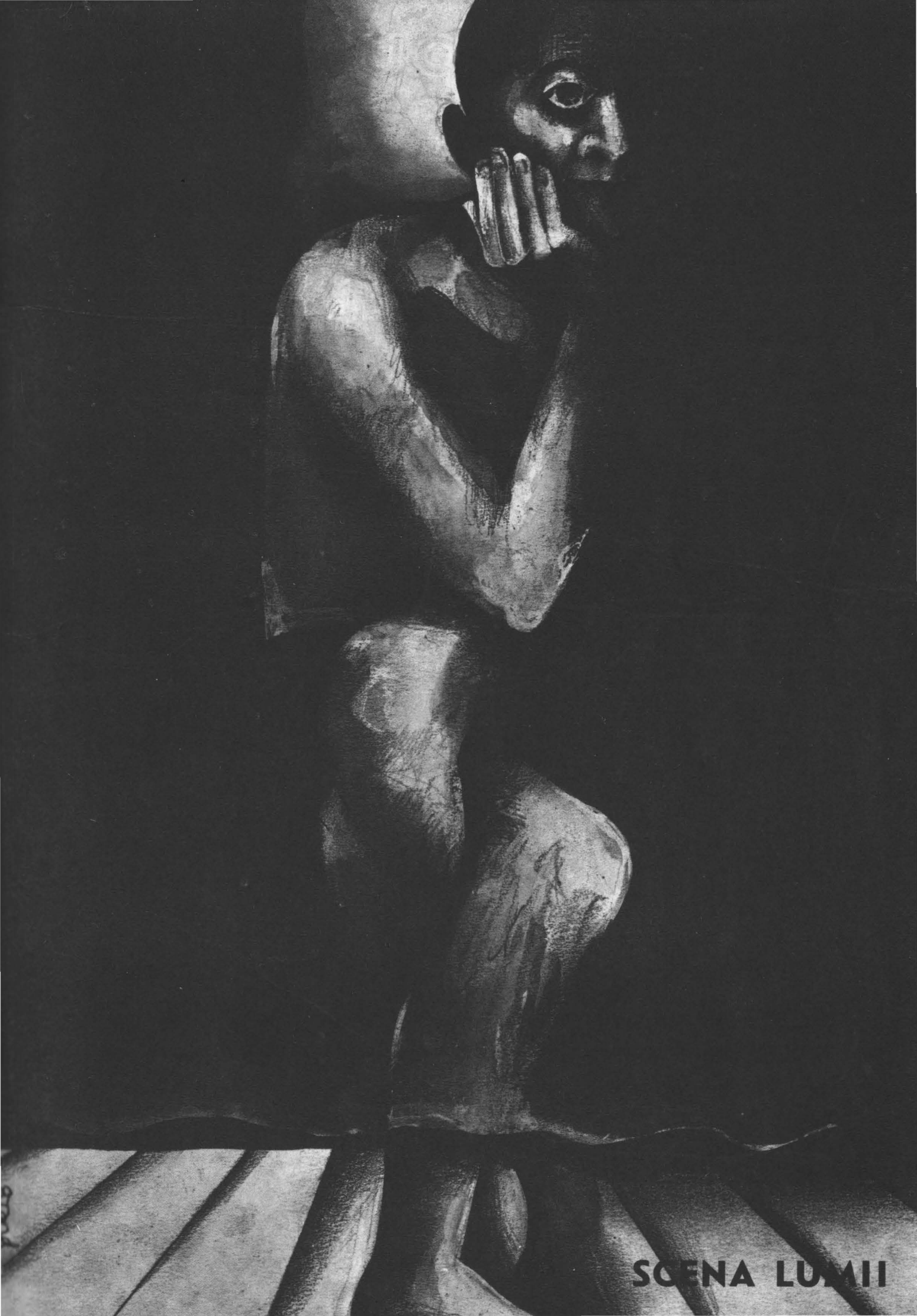
**Vasile Nițulescu a fost, în zbuciumata-i și tumultuoasa-i existență, nu numai un actor, un șuetist și-un băutor de rasă, ci și un poet necunoscut și-un dramaturg puțin jucat. Mulți însă îl pot invidia, căci piesa sa Generația de sacrificiu a fost pusă în scenă de Radu Penciulescu,** Mormolocul, **realizată de Vlad Mugur la Teatrul Național din Craiova și de mine la Teatrul de Stat din Galați, iar** Bufonul **mi-a fost încredințată tot mie, de către același Penciulescu, pe atunci director al Teatrului Mic din București.**

**Această ultimă piesă, în care eroul Jacquinot, un bufon sanctificat, visează la un univers al fericirii pe care nu-l găsește nici pe pămînt și nici în cer, este o lucrare stranie și singulară în contextul dramaturgiei românești, care ar merita să fie revăzută și recitită cu atenție.**

**Vasile Nițulescu, acest artist modest, care refuza să poarte masca infatuată a vedetei, ne-a părăsit, părăsind teatrul și retrăgîndu-se în ultimul timp din ce în ce mai mult în sine însuși și în bîrlogul său, pînă la evaporarea în neant. A murit în mizerie, frig și sărăcie, părăsind o lume debusolată care se condamnă pe sine însăși atîta vreme cît nu se dovedește capabilă să respecte arta și să-și protejeze artiștii.**

**Prin flacăra care l-a mistuit, Vasile Nițulescu a lăsat în urmă o lumină. La strălucirea ei ni se dezvăluie o dată în plus mizeria morală a unei societăți care nu e capabilă să se regăsească pe sine. Din păcate, Vasile Nițulescu nu reprezintă un caz unic în istoria teatrului românesc contemporan. Și totuși, numele său va rămîne înscris în sufletele noastre, în nesfîrșita galerie a martirilor, bufonilor, îngerilor și "golanilor" pe care n-am fost capabili să-i prețuim sau cel puțin să-i înțelegem.**

■ **11 februarie 1991** *VALERIU MOISESCU*


SCENA LUMII

NT ROYAL NATIONAL THEATRE

# în turneu la bucureşti

TEATRUL AZI

## regele lear

## richard III

# protagoniștii

Ian McKellen și Brian Cox nu au prea multe în comun. Mari roluri shakespeareene la Teatrul Național și la Royal Shakespeare Company și preocupări "extrascenice" de prim plan - managerial- regizorale la cei dintîi, pedagogice și interculturale la cei de-al doilea. Cînd giganticul ansamblu al Naționalului londonez a decis să lucreze în echipe autonome, unitare, Ian McKellen a preluat conducerea uneia dintre ele. Iar Brian Cox este în posesia unui premiu ITI pe 1989, pentru merite în viața teatrală internațională, dobîndite prin munca sa în cadrul IFTA - International Foundation for Training in the Arts - și prin inițierea unui schimb de studenți între Marea Britanie și URSS. Tot el este autorul unei cărți care înregistrează experiența sa didactică de la Moscova, unde a pus în scenă, cu studenții actori, Vrăjitoarele din Salem de Arthur Miller (titlul probabil al cărții aflate, la sfîrșitul lui 1990, sub tipar la Methuen, From Salem to Moscow - an Actor's Odyssey). Se adaugă nu mai puțin importante cursuri ținute la Paris sau la televiziune. Deci, doi actori cu un intelect activ, vigilent, foarte implicați în orientarea destinului lor profesional . Mai departe încep diferențele. Să-i despărțim deci.

Nu mă tem de Shakespeare, mi-o prieten, spune Ian McKellen. Firește. Cel care-ți oferă mai toate rolurile mari ale unei cariere ți-e prieten. Unul dintre cei mai reputați actori shakespeareeni ai generației sale, Ian McKellen nu e, cum spuneam, singurul. Ceea ce-l distinge de ceilalți este minuția cu care-și justifică opțiunile interpretative și care le face inatacabile. Aproape tot ce joacă este memorabil; chiar dacă nu întotdeauna cu efect instantaneu, izbitor, reconstituite în memorie versiunile sale sînt impecabile. Acest efect de durată are în spate o îndelungă meditație și neîncetate observații, o trecere fluentă de la un rol la altul, dintr-un rol în celălalt, ca o permanentă aprofundare. Richard al III-lea a fost precedat de Iago (RSC, 1989, regia Trevor Nunn). Amîndoi odioși, animați de obsesii vindicative, înarmați cu o desăvîrșită lipsă de scrupule. Amîndoi - la McKellen - în uniformă, amîndoi soldați. Asta nu înseamnă că actorul reiterează o propunere, ci continuă un studiu de caracter. Uniforma drapează perfect monomania celor doi și uneori se constituie în simbol al ei. În varianta McKellen, Iago și Richard au în comun aceeași natură disimulantă ("nu sînt ceea ce sînt", zice Iago), aceeași răceală alunecoasă de reptilă și, derivată din dispreț, aceeași tentație clovnească. Tot uniforma încearcă, la Richard, să eclipseze cu autoritatea ei o infirmitate fizică celebră, care aici însă polarizează mai degrabă ambiții decît inhibiții. Abilitatea, ostentativ expusă, de a folosi unicul brat valid ca și cum cel de al doilea nici n- ar fi necesar, traduce în cel mai pur limbaj scenic orgoliul greu pus la încercare al personajului, resort al tuturor crimelor și excesele. Pe bună dreptate la fel de mîndru ca și eroul său de dexteritatea anevoie dobîndită, McKellen încarcă apăsat personajul pe această componentă, furînd adesea cu trucuri de prestidigitator nu numai scenele partenerilor săi, dar chiar și pe ale sale, obținînd, cu prioritate, imagini dezgustătoare sau oarecum comice. Nu inspiră niciodată compasiune sau milă - poate că și aici uniforma constituie un ecran perfect, un adevărat blindaj. Ancorat prin detalii scenografice în Anglia interbelică și încadrat de o suită de figuri în care este recognoscibilă complexa gamă tipologică a lumii politice din epocă, Richard este perfect localizat. Intenția declarată a lui McKellen este însă aceea de a evoca un personaj familiar, din păcate, tuturor timpurilor și meridianelor: adresat inițial publicului britanic, spectacolul și-a conservat relevanța pentru publicul de pretutindeni. Simptomele megalomaniei și ale beției puterii sînt, se pare, mereu aceleași, iar Shakespeare nu a scris un teatru istoric, spune McKellen, ci unul politic: eu nu-l caut pe Shakespeare în contemporaneitate, ci plonjez în Shakespeare și găsesc acolo lumea de azi.

Dezvoltat pe alți parametri, de la date fizice și temperamentale, la posibilități de emploi scenic, Brian Cox nu e însă mai puțin apt-shakespearean și își sprijină prestigiul pe aceeași inepuizabilă sursă de experiențe decisive. Lear vine după un Titus Andronicus la RSC, în regia aceleiași Deborah Warner, cu care colaborează , după propriile sale declarații, în condiții aproape ideale. Chiar această predilecție este relevantă pentru actor: Deborah Warner mă lasă să fac ce vreau și mă incită să fac mai mult, spune Cox. Această manieră de lucru, pe care el o pune în relație cu maniera Peter Brook, convine actorului și, în cazul lui Lear, aș zice că și publicului. Inventiv, alert, impaient chiar, Cox deține o vitalitate, un spirit tonic care-i fac să nu se supună clișeelor restrictive, opresive. Tragedia, zice el, e ceva care se termină prost, dar nu presupune neapărat patru ore de jale și disperare. Fără îndoială neobișnuită, versiunea despre Lear este coerentă și susținută. Lear e în mod plauzibil un rege capricios și pueril, un copil răsfățat care joacă, pierde și, cum nu știe să piardă, e șocat și dezamăgit, moare de tristețe sau, cum se zice, de inimă rea. Reputat ca, poate, cel mai dificil rol shakespearean, nejucabil, chiar, după unele opinii, Lear este o piatră de încercare pe care mulți o ocolesc. Cox îl abordează într-un moment în care, tînăr încă, are și curajul și forța de a- și lua pe umeri un întreg spectacol. Experiență extenuantă totuși, recunoaște actorul.

Interesat, ca și McKellen de altfel, și de explorarea dramaturgiei contemporane, Brian Cox susține necesitatea unui teatru hrănit de realități culturale autohtone, a unui teatru cu o individualitate marcată, un teatru a cărui autoritate să se sprijine pe semnificativ și autentic. O asemenea dramaturgie nu poate fi decît parțial servită de instituții masive ca aceea a Naționalului, ea are nevoie de trupe mai omogene și mai flexibile, în interiorul cărora comunicarea să fie permanentă și să irige toate zonele creației artistice. După modelul Brook, actorului trebuie să i se acorde mai multă încredere, ceea ce ar presupune, în opinia sa, schimbări de politică teatrală și nu numai teatrală.

Cum spuneam, așadar, doi actori care gîndesc, care își gîndesc nu doar rolurile, ci și propria condiție, soarta teatrului și a lumii, cu optimismul celui căruia nimeni nu încearcă să-i creeze senzația că trăiește degeaba. ■ dominic nicodim

# peter brook la ora noii furtuni

O polemică nemiloasă, își amintește Brook, despărțea cu decenii în urmă lumea oamenilor de teatru, *a propos* de relația artei cu societatea. Unii spuneau că trebuie mai întîi revoluționată societatea pentru ca individul să se poată schimba și el în noul context, alții că, dimpotrivă, schimbarea trebuie să pleacă de la individ pentru a contamina apoi întreaga societate. Unii îl invocau pe Brecht, ceilalți pe Artaud. Nu se întîlneau nicăieri.

Astăzi Brook contestă nu doar războiul de idei, ci chiar ideile. Nu doar ideile preconcepute, sau eronate, sau pernicioase, ci ideile pur și simplu. Istoria ne probează cît de efemere sînt ideile, cele aprins dezbătute, cele pentru care se formează plutoane de execuție și sînt trimiși copii sub arme. Nici măcar o singură idee scornită de mintea omenească, spune Brook, nu poate rivaliza cu intensitatea, din afara ideii, vieții înseși. Așa se face că noua ierarhie a valorilor, lizibilă în teatrul său de azi, pare foarte departe nu numai de conceptele lumii social - politice, care-l preocupau atît de tare cîndva, dar și de nivelul rațional ca atare. Și tot așa se face că, întrebat care sînt motivele ce l-au decis să monteze din nou Furtuna, Brook a spus: două - primul că e de actualitate, al doilea că nu e. E de actualitate în măsura în care violența, pasiunile unelteitoare și cele vindicative sînt în continuare la ordinea zilei. Și nu e, așa cum poate nici n-a fost, în demersul poetic de a pune în drepturi virtuți ca toleranța, mila, puterea de a ierta, dragostea. Iar teatrul are aptitudinea și obligația de a explora zone care se sustrag relevanței - vechiul clișeu -, situîndu-se la un nivel mai adînc decît cel al ideilor și intelectului.

Spectacolul a inspirat reacții diverse, interpretări contradictorii ale aceleiași date. Critica britanică îl consideră fundamental, cea francează - confuz. Apelul la actori africani (Sotigui Kouyaté - Prospero, Bakary Sangaré - Ariel) și asiatici, care aduc cu ei ritualuri orientale, tradiții Nō și Kabuki, alături de jocul în manieră occidentală, atribule o calitate magică producției, spun unii, fac textul inteligibil, se pling ceilalți (versiune franceză de Jean-Claude Carrière). O parte a publicului poate prefera actorii europeni, între care David Bennent, copilul din Toba de tinichea, azi văzut ca un extraordinar Caliban. Unanim i se concede lui Brook abilitatea unică de a popula cu spirit și senzualitate un spațiu gol, presărat cu nisip ca o arenă, suspendat în atemporalitate, într-o limpezime ireală. Nu mai este însă vechiul său Empty Space, el se numește acum Free Space, are o întrupare concretă la Bouffes-du-Nord și în alte locuri din lume, unde se joacă teatru nu în localuri special concepute, fie ele noi sau vechi, care amputează fantezia, ci în spații cu personalitate proprie, caldă și omenească, dar care nu impun nimic formei teatrale, nu constrîng în nici un fel imaginația. Acest spațiu deschis exprimă la Brook nevoia de perpetuă mișcare a teatrului de azi, aflat mai mult ca oricînd sub semnul perisabilului. Cei care construiau teatre în secolul 18, chiar dacă nu știau încotro se îndreaptă, știau cel puțin unde se află. Noi nu știm nici una, nici alta, crede Brook, iar teatrul poate profita de această incertitudine pentru a-și asuma efemeritatea și a se instala confortabil în forme trecătoare.

În fine, o permanență la Brook: cultul pentru actor ca instrument unic în investigarea unui text, a unui personaj. Natura actorului include un proces intuitiv profund inteligent, ce îi conferă excepționala capacitate de a aborda un rol cu cele mai rafinate mijloace psihanalitice. Propria mea gîndire, afirmă Brook, este infinit mai neputincioasă decît gîndirea împreună cu actorul, prin actor. Cînd l-a invitat pe Sotigui Kouyaté să joace Prospero, acesta i-a mărturisit că nu citise piesa. N-o citi, i-a zis Brook, ți-o povestesc eu. ■ dominic nicodim

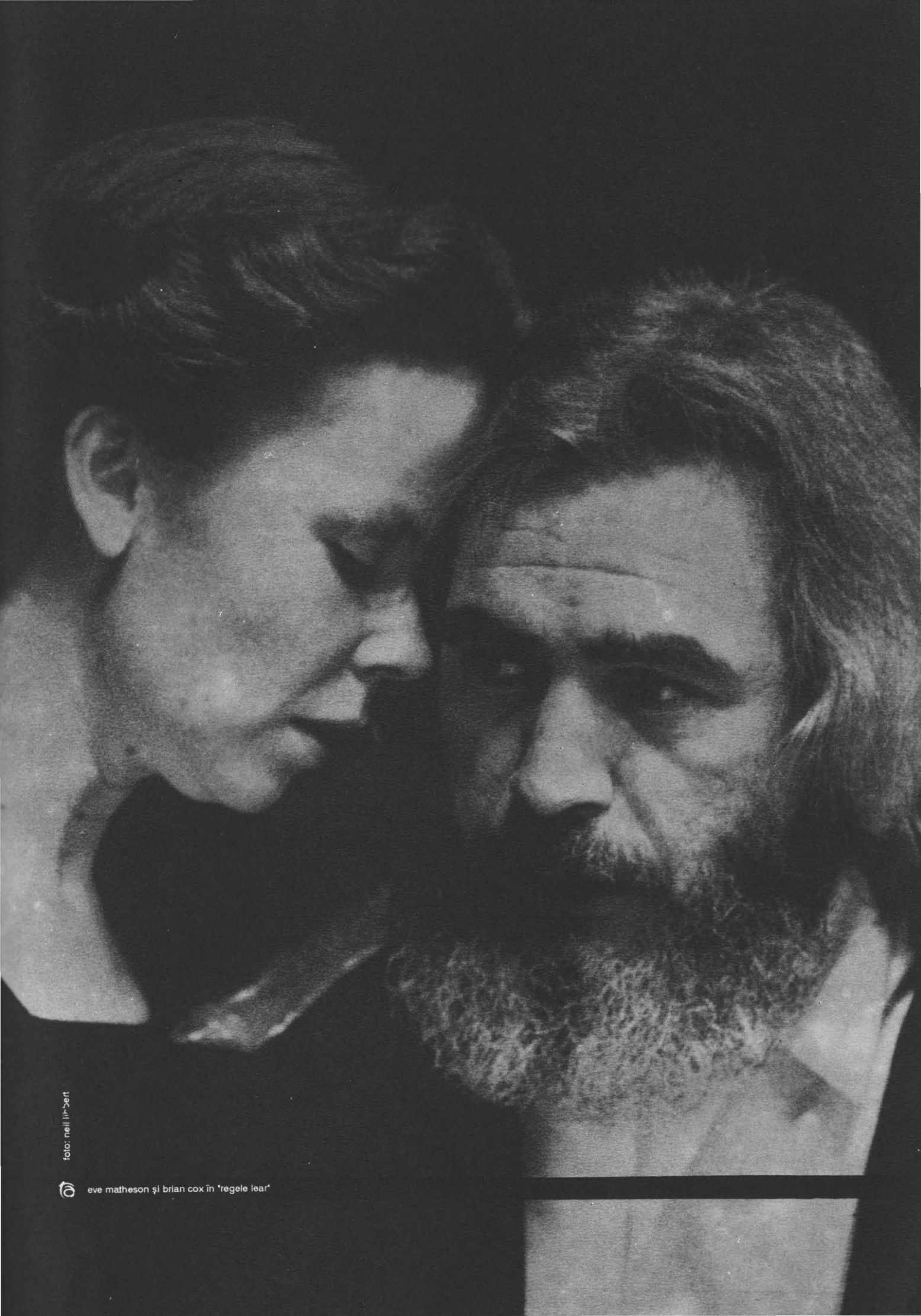


foto: neil libbert

eve matheson şi brian cox în "regele lear"

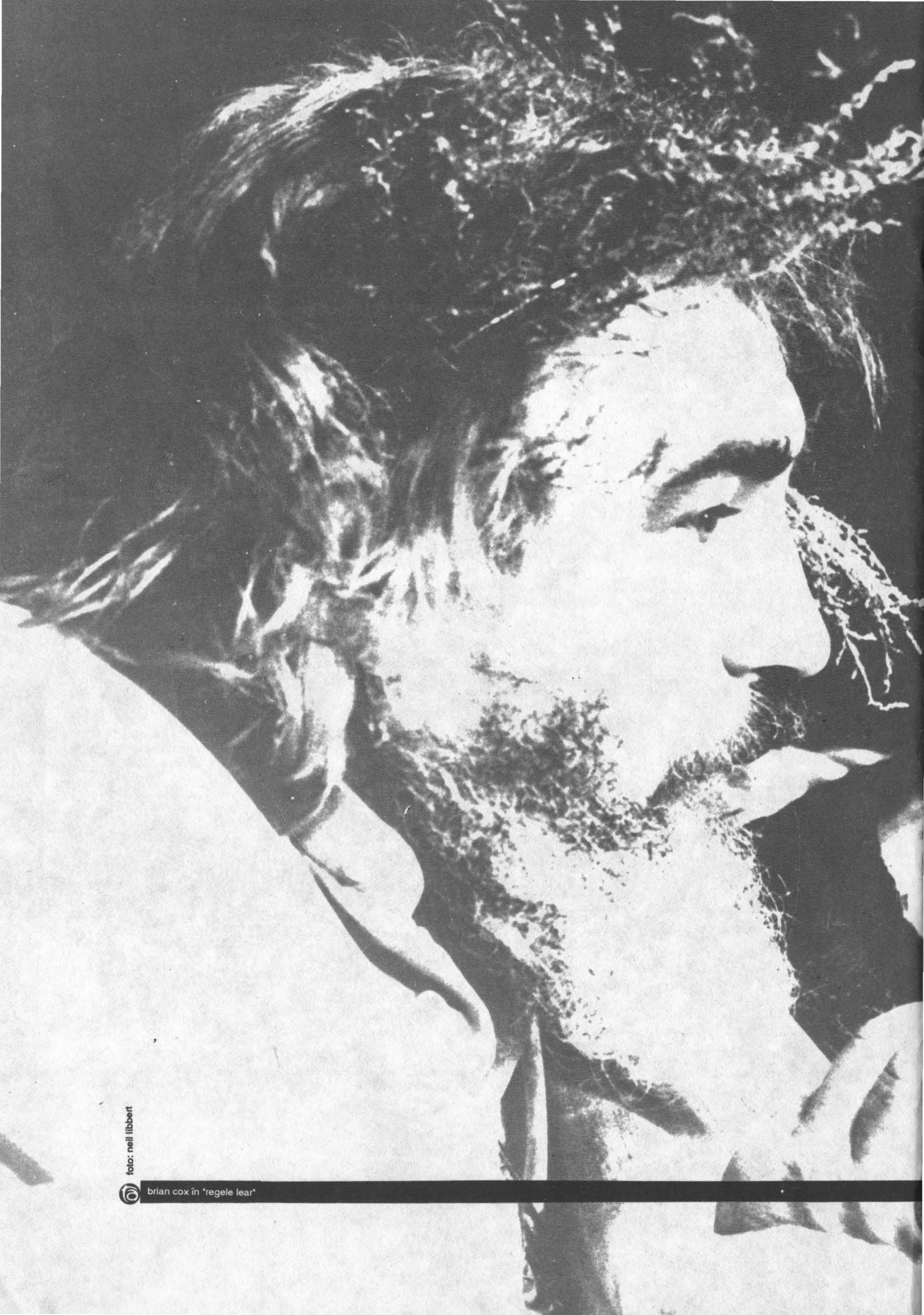


foto: neil libbert

brian cox în "regele lear"

# "cînd dai la vale o roată mare..."

Aproape toţi cercetătorii operei lui Shakespeare sînt de acord că Regele Lear e cea mai dificilă piesă a dramaturgului. Şi cea mai frumoasă, adaugă unii. Dacă ultima afirmaţie poate fi combătută cu argumentul gustului personal (imposibil de respins, în artă, altfel decît cu un contraargument identic), cea dintîi are toate şansele să fie luată drept axiomă. Lipsa unei situări temporale (istorice) a acţiunii, gestul suveranului de a-şi împărţi regatul în bucăţi mai mari sau mai mici în funcţie de cantitatea de dragoste filială ce pretinde (!) a-i fi declarată (!), gest inexplicabil politic ori psihologic, existenţa simultană în scenă, pe o lungă porţiune, a trei personaje investite cu prerogativele "nebunului" (fool) - Nebunul "oficial", prefăcutul nebun Edgar şi înnebunitul de durere Lear -, aglomerarea de atrocităţi şi crime dinspre final (unele, precum moartea Cordeliei, practic inutile în economia strictă a conflictului) reprezintă elemente ce îngreunează substanţial transpunerea scenică a textului, naşterea, cu alte cuvinte, a unei opere teatrale care să fie altceva decît o lectură pur filologică. E adevărat, după cîteva decenii de netă preeminenţă a regizorului faţă de ceilalţi participanţi la creaţia colectivă numită spectacol (prea adesea, şi faţă de scrierea dramatică), asistăm de cîtva timp, în teatrul mondial, la ceea ce s-ar putea chema "răzbunarea autorului şi a actorului" împotriva acestei presupuse - ori autentice - tiranii. Nu e însă mai puţin adevărat că transformarea directorului de scenă dintr-un maître du jeu într- un simplu meneur du jeu riscă să aducă întreaga maşinărie teatrală în situaţia unei orchestre lăsate să cînte fără dirijor. Şi ştim, fie şi numai din parabola cinematografică a lui Fellini, Prova d'orchestra, ce se poate întîmpla într-un asemenea caz...

Este ceea ce s-a petrecut, parţial cel puţin, în spectacolul tinerei regizoare Deborah Warner. Desigur, o anume idee conducătoare se degajează din primele momente ale montării, cînd Lear îşi face intrarea în scenă aşezat într-un cărucior de paralitic pe care-i trag, cu strigăte voioase, fiicele lui. Împărţirea regatului, materializată gestual în tăierea hărţii cu foarfecele, jocul întrebărilor şi răspunsurilor, tratat mai degrabă ca o joacă şireată a unui bătrînel puţin aiurit şi vag decrepit, sugerează o mai veche ieşire din minţi a suveranului. Această explicaţie a gestului fatidic e posibilă şi propune o citire "pe dos" a fabulei (şi a lumii piesei), viziune, în principiu, extrem de interesantă; pînă la un punct, însă. Anume, pînă la punctul în care ea ar fi trebuit să producă o revelaţie, eventual revelaţia faptului că începutul demenţei regelui - situat de Shakespeare în scena furtunii - echivalează în realitate cu dobîndirea lucidităţii. Or, revelaţia nu se produce. Lear rămîne, de la început pînă la sfîrşit, un om cu minţile rătăcite, incapabil să vadă adevărul altfel decît în străfulgerări mai mult sau mai puţin spectaculoase, dar în fond nesemnificative. Tragedia dispare astfel, fără a fi înlocuită măcar, cum propunea Jan Kott, cu grotescul. La fel stau lucrurile şi cu celelalte personaje care, pe parcursul acţiunii, nu evoluează deloc în raport cu datele lor iniţiale. Orbirea lui Gloucester nu aduce cu sine o (re)căpătare a "vederii" interioare, "arivismul" lui Edmund nu pune în transparenţă motivaţiile sale psihologice profunde etc. Lipsa unei gîndiri coerente văduveşte spectacolul de tensiune spirituală şi de ritm dramatic, lăsînd, parcă, totul pe seama talentului şi inspiraţiei actorilor (deşi unele soluţii - în momentul furtunii, îndeosebi - atestă o anume capacitate a regizoarei de a crea atmosferă cu ajutorul savantului design al luminilor şi în ciuda scenografiei terne semnate de Hildegard Bechtler). Iar actorii sînt - cum ne şi aşteptam, de altfel - impecabili profesionişti; poate că o mizanscenă mai stimulatoare le-ar fi pus mai mult în lumină unora dintre ei talentul excepţional de care ne-au convins în Richard al III-lea. Aici, în rolul titular, Brian Cox evoluează pe coordonatele descrise, cu forţă şi strălucire (uneori, puţin exterioară), atingînd punctul culminant, după părerea mea, în scena din actul IV cînd "intră gătit cu flori de cîmp". Un remarcabil desen şi mişcărilor şi pregnanţa apariţiei scenice impresionează în cazul lui Hakeem Kae-Kazim, actor de culoare distribuit în maleficul Edmund (idee discutabilă, cred, prin implicaţiile ei inevitabile). Actorul uluitor care e Ian McKellen (Kent) are o precizie şi o discreţie a jocului pe care numai un mare artist le poate dovedi într-o partitură ce nu-l propulsează chiar în prim-planul atenţiei publicului. (În paranteză fie zis, spiritul de echipă dovedit de actorii britanici în cele două spectacole în care i-am văzut ar trebui să dea mult de gîndit - şi de învăţat- conaţionalilor noştri!) Peter Jeffrey, în foarte dificilul rol al lui Gloucester, traduce acceptabil stările eroului; o mînă regizorală mai fermă ar fi adus, neîndoielnic, un spor de expresivitate atît modalităţii sale interpretative, cît şi spectacolului, în ansamblu. Aceeaşi constatare e valabilă şi în privinţa rolului Edgar/ "sărmanul Tom", abordat de Derek Hutchison cu însufleţire, dar cu insuficient relief. Din trio-ul fiicelor lui Lear se evidenţiază în special jocul lui Clare Higgins (Regan) şi al lui Susan Engel (Goneril), apariţia Evei Matheson în Cordelia rămînînd neconcludentă. Paleta rolurilor "mari" ale piesei e completată de David Bradley (Nebunul), cu o mobilitate fizică, o plasticitate a mimicii şi o fineţe a intonaţiilor care au constituit, pentru mine, punctul de maxim interes al spectacolului. ■ alice georgescu

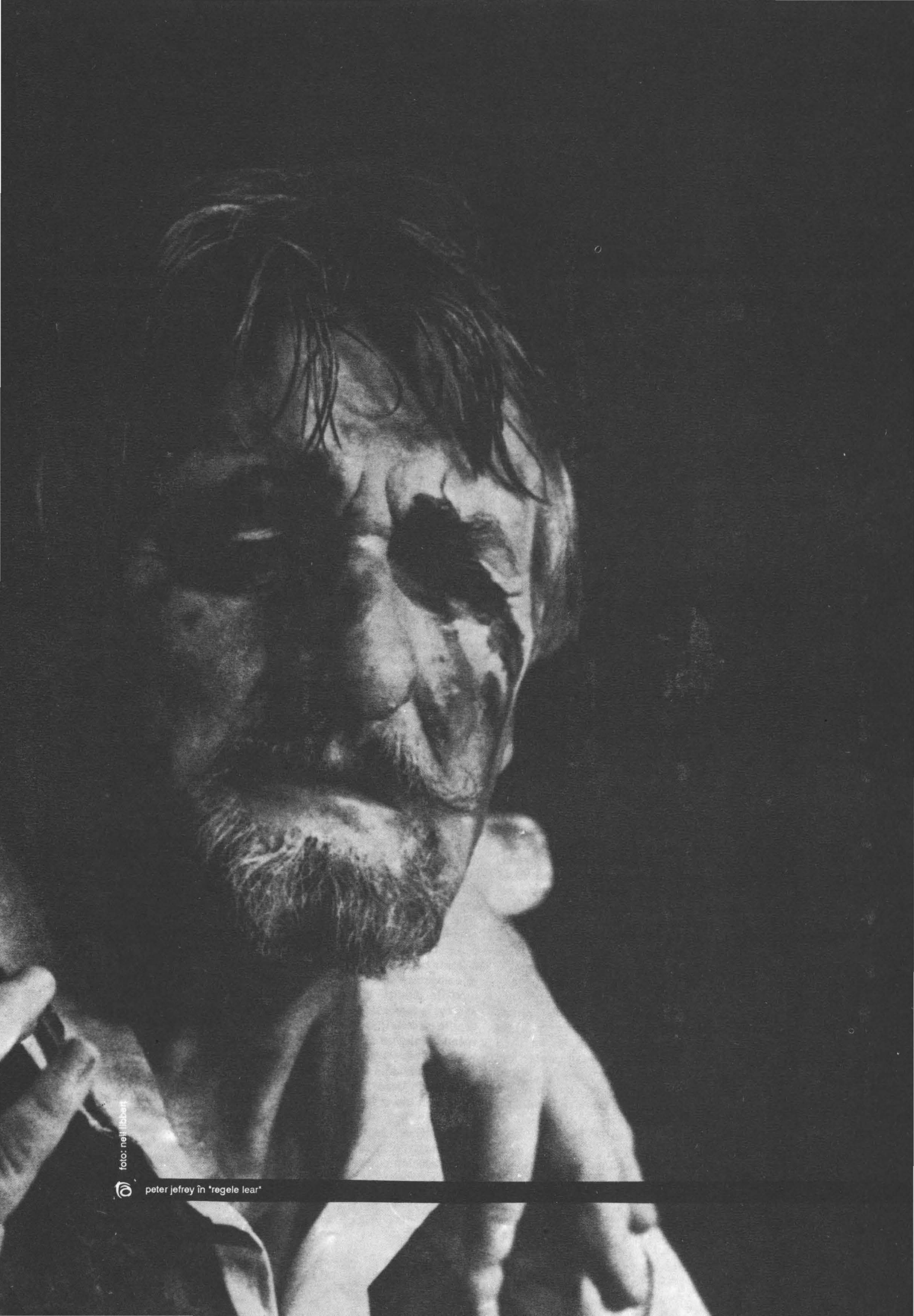
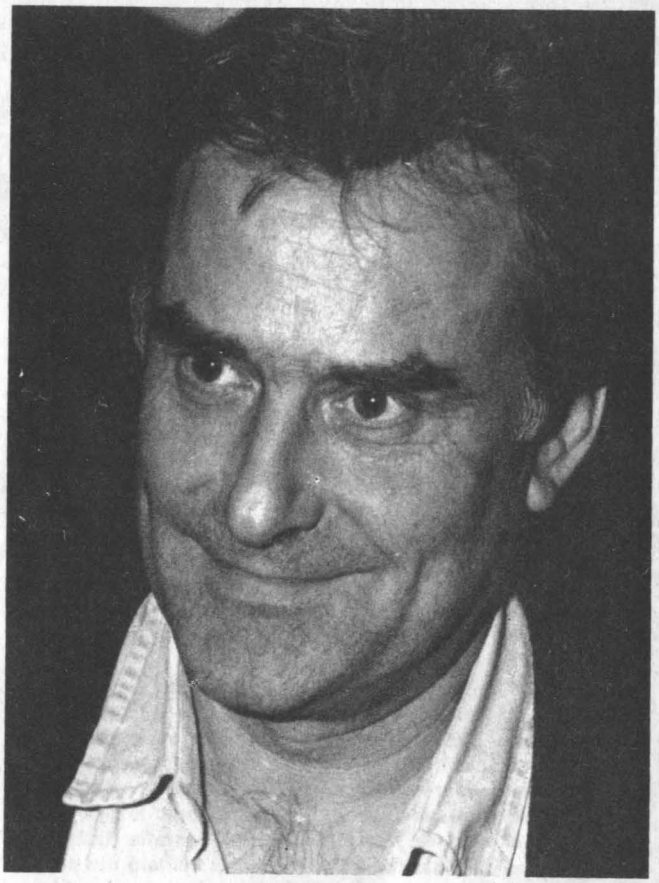


foto: neil libbert

peter jefrey în *regele lear*

# richard eyre, după spectacol



Unui dintre cei mai importanţi regizori britanici de azi, Richard Eyre, devine, în 1988, directorul lui Royal National Theatre din Londra. A cunoscut teatrul românesc pentru prima dată acum două decenii cînd, aflat la Festivalul de la Edinburgh, a fost fermecat de cele două spectacole ale Teatrului "Bulandra" realizate de Liviu Ciulei şi Lucian Pintilie. Avea, de atunci să se apropie de o artă teatrală pe care o consideră valoroasă nu numai în contextul Europei de Est din epocă. Vizitele sale la Bucureşti au contribuit şi ele la o percepţie mai exactă a trăsăturilor definitorii ale scenei româneşti dezvoltate în condiţiile uneia dintre cele mai brutale forme de opresiune ca regim de stat.

Director al uneia dintre cele mai mari "uzine" occidentale de produs teatru, care este Teatrul Naţional, Richard Eyre dezvoltă o nouă orientare a instituţiei: preocupările sale pentru destinul spectacolului teatral ţin cont de schimbările survenite în societatea europeană dar şi în circuitul socio-politic al culturii contemporane. Venit la Bucureşti, spre jumătatea lunii februarie, în turneu cu un colectiv actoricesc al Naţionalului, Richard Eyre este impresionat de dramatismul şi dinamica unor contexte româneşti de după decembrie '89. Crede că teatrul poate fi un mijloc excelent de catalizare a energiilor spirituale naţionale. După ei, un teatru naţional, cum este cel din Londra, de pildă, poate determina alte accepţii ale termenului de "naţional" în cultura britanică . Este vorba de stimularea, prin spectacolele pe care le produce sau invită pe scena sa, a unei gîndiri suple, deloc rigide în privinţa raportului între "naţional" şi o societate în mişcare.

Nu întîmplător, fireşte, politica de turnee a Naţionalului britanic este unul dintre elementele definitorii ale acestui tip de gîndire aplicată asupra contextului. Pentru Richard Eyre experienţa în această privinţă datează, poate, din vremea cînd lucra cu John McGrath, în 1970, la Edinburgh, la piesa Random Happenings in the Hebrides, moment în care McGrath lansa compania 7.84, "un mod nou al teatrului de turneu".

Pentru Richard Eyre, teatrul îşi păstrează în continuare şansele de a determina circulaţia valorilor unei culturi naţionale. Important este acum, în noile relaţii socio-politice apărute după decembrie '89, ca teatrul să deschidă tot mai mult posibilitatea de "dialog" cu publicul. Finanţarea este un aspect care, din punctul său de vedere, trebuie văzut nu atît dinspre partea banilor ca atare, cît, pentru început, dinspre partea modului cum şi cu cine se face teatru. Fără decizii ferme, dureroase pentru unii, nu e posibilă reorientarea activităţii teatrale.

Stînd de vorbă despre relaţia între teatru şi cultură, după ultimul spectacol pe care Royal National Theatre l-a dat la Bucureşti, Richard Eyre spune că este important, pentru un teatru cum e Naţionalul, să joace autori englezi contemporani. Cu o seară înainte de a veni la Bucureşti avusese premiera unei noi piese a lui Christopher Hampton. Era foarte plăcut surprins de reacţia publicului român la Richard III, într-un fel era emoţionat şi de primirea făcută întregii trupe. Asta îl demonstra cît de necesară este acum frecvenţa contactelor culturale între ţările noastre, cît de serioasă este necesitatea, pentru artiştii de oriunde, de a se cunoaşte, de a produce informaţie culturală în vederea schimburilor pe termen lung.

După spectacol, Richard Eyre este un om colocvial, surprinzător de lipsit de emfază. Rosteşte clar ideea, iar gesturile conţin acea directeţe care nu te lasă să uiţi că este regizor.

■ marian popescu

# mai este Shakespeare contemporanul nostru?

Întrebarea de mai sus şi-a pus-o, în mod organizat, un grup de critici teatrali de pe mai multe meridiane (întîlnire de unde a rezultat şi un volum, în 1988), pentru a evalua "rezistenţa" în timp, timpul de azi, a capodoperelor shakespeareane. Dar şi, poate, pentru a-şi propune lor înşile un test de "competenţă": dacă opera este aceeaşi, oare cît de tare ne-am schimbat noi?

La peste un sfert de veac de la evenimentul produs de cartea de eseuri a lui Jan Kott, Shakespeare, contemporanul nostru, spectacologia de după a fost, de multe ori şi vizibil, influenţată de amplitudinea şi rezonanţa intelectuală a viziunii critice produse de esteticianul polonez. Cu prilejul sărbătoririi unui sfert de veac de la apariţia gîndirilor sale novatoare despre Shakespeare, Jan Kott avea să spună, observînd schimbările survenite în interpretarea scenică a pieselor shakespeareane: "Într-un fel mă simt eu însumi ca o stafie. Douăzeci şi cinci de ani înseamnă mult. Într-un spectacol cu Shakespeare, în Anglia anilor '70, stafia (tatălui lui Hamlet - n.n. M.P.) apărea într-o uniformă militară din primul război mondial! Asta arată cît de îndepărtată suna ideea răzbunării atunci".

Întrebarea din titlu o evocă pregnant şi această recentă montare a lui Royal National Theatre din Londra cu Richard III, prezentată la Bucureşti, în turneu, în februarie. Cînd Richard apare în scenă într-o uniformă militară, primul semn al orientării regizorale s-a instalat cu autoritate în lumea spectacolului şi pare că surprizele de acum înainte sînt excluse. Un panou-zid, lateral, pe care sînt instalate proiectoare, o uşă care sparge întunericul, în peretele din fundal, creează magia spaţială a acestui spectacol regizat de Richard Eyre cu Ian McKellen ca protagonist.

Construit ca un geometric edificiu al dictaturii, studiată scenic într-o evoluţie fără cusur major, spectacolul lui Richard Eyre este şi o analiză paradigmatică stînd sub semnul temporal al ascensiunii nazismului în anii '30. Din această perspectivă, era inevitabil ca obiectul viziunii regizorale să fie asaizat de publicul român, la fel, poate, ca de oricare public din Est, într-o manieră acută, cu plasarea într-o amplă zonă a conotaţiilor posibile. Dacă valoarea de context este indiscutabilă, ţinînd într-o măsură şi de strategia de turneu - efectuat în Anglia, Japonia şi în Est - nu este mai puţin adevărat că, dincolo de acest fapt, spectacolul lui Richard Eyre impune stăruitor valori intrinseci ale sale.

Retorica spaimei. Demonstrarea regizorală a acestora ţine cont de figura protagonistului, care nu apare de la început cu trăsăturile generice ale maleficului. Procesul distructiv operat de personajul Richard este generat de o dialectică "negativă" a istoriei, care are la bază, între altele, spaima. Nu spune Lady Anne în faţa asasinului, peste trupul soţului ucis, celor care îl duceau şi sînt acum opriţi de porunca lui Richard Gloucester: "Cum, tremuraţi? Pe toţi vă umple spaima?/ Ah, nu vă cert, sînteţi cu toţii humă...". În scenă, Ian McKellen adaugă la defectele cunoscute din piesă ale personajului (piciorul tîrît, cocoaşa) încă unul: mîna stîngă, paralizată, inertă, atrage atenţia nu ca o dificultate asumată cu orice preţ, ci, paradoxal, prin răsfrîngere a efectului, te determină să observi cu atenţie gimnastica, desenul coregrafic al mişcării actorului, fascinant de la început. O întreagă zonă a culturii livreşti sau populare (prin eresuri, superstiţii, mai ales, dar şi iconografic) a inculcat subconştientului colectiv ideea spaimei, a fricii faţă de defectul fizic expus intenţionat, ca relaţie cu lumea adversă. Pe măsură ce, la aceasta, se adaugă faptele din panoplia inumanului, spaima, mixată cu o anume fascinaţie a răului, dezvoltă o adevărată retorică. Această retorică este tradusă, în spectacolul lui Richard Eyre, în termenii unei gradaţii incredibile.

Spaţiul teroarei. Punerea în scenă oferă ideea interpretării "fizice" a acestei retorici. Richard Eyre, ca alţi cîţiva mari regizori britanici de azi, nu sconteză muzeificarea lui Shakespeare, dimpotrivă, se declară adeptul unui"Shakespeare contemporanul nostru", plasat, însă, într-o contemporaneitate "flotantă", ca să zic aşa, chiar dacă, aici, însemnele sînt mai evidente, cum vom vedea. Spaţiul teroarei, al dictaturii personale este un imens hău negru, străfulgerat uneori, alteori compartimentat de lumină (ca în scena şedinţei de Consiliu, la o masă lungă aşezată paralel cu deschiderea scenei, aceeaşi masă la ale cărei capete vor sta Lady Anne şi Richard) sau de schema poziţională a actorilor ori de elemente de decor.

Ascensiunea dictaturii este marcată progresiv de orientarea spaţială a locurilor scenice. Cînd, după primele asasinate, Richard s-a insinuat în "subconştientul colectiv", poziţiile centrale în spaţiul scenei favorizează ideea oficializării crimei. Tronul, mari draperii roşii în spate, platforma-lift care avansează spre rampă ridicîndu-se în acelaşi timp, cu Richard dominînd spaima şi laşitatea celor de jos, toate modifică acest spaţiu al teroarei într-un ritual care este înscris în codul "genetic" al istoriei crimelor istoriei. Scenograful Bob Crowley a dat funcţii acestei relaţii între amplitudinea scenei şi delimitarea locurilor de joc, astfel că apariţia obiectelor - masa lungă cu scaune înalte, platforma-lift, draperiile care vor fi "trena" regală sau, în bătălia finală, corturile lui Richard şi Richmond, sau trenuleţul-jucărie - trasează, cu o exactitudine elegantă dar şi tipic britanică, geometria spaţială.

Joc şi dictatură. Spectacolul lui Richard Eyre se constituie ca o paradigmă a dictaturii. Studiu de caz, dar şi relaţie de context cu sens de avertizare, Richard III este nu numai o interpretare, prin politic, a ascensiunii totalitarismului în societatea contemporană, dar, credem şi o revelare a continuităţii unui spirit al Puterii încarnat sau nu, reprezentat individual sau nu, care traversează istoria omenirii. Evoluţia, din acest punct de vedere, a cupiului Richard-Buckingham în spectacol e remarcabilă. Din replici rostite cu tonuri cînd categorice, cînd între două ape, din tăceri şi priviri schimbate scurt, complicitatea distructivă progresează tenace. Opoziţia celorlalte personaje este fie a disperării, fie a laşităţii. Gestual, jocul actorilor britanici este de o concreteţe care nu lasă inertă nici o scenă. Chiar cînd, uneori, mai multe personaje nu au replică, actorii care le interpretează adoptă poziţii şi atitudini caligrafiate atent, în vederea susţinerii replicanţilor.

brian cox în 'regele lear'

foto: neil libbert

În general, spectacolul corelează fără fisură mișcarea spațială a actorilor, momentele intrărilor și ieșirilor din scenă, cu regimul de lumină prin care designer-ul acesteia, Jean Kalman, "construiește", în nuanțe diferite - de la lumina crudă, cenușie-plumb (scena luptei), la cea galbenă sau cu fasciculele proiectoarelor care decupează scenic personaje ori răsfrîng ùmbrele pe fundal (Richard pe platforma-lift) - lumea fizică a teroarei.

Ian McKellen. Senzația degajată de jocul actorilor este cel puțin una de profesionism exersat admirabil: gestul și dicțiunea, posturile scenice și desenul coregrafic al rolurilor vădesc acea "tăiere" sigură, transantă, de efect a prezenței în scenă, niciodată indecisă, fără rost sau inestetică. Este o abordare "dură" a partiturilor, făcută însă cu o înțelegere înaltă a sensului de comunicat.

Interpretul lui Richard este Ian McKellen. Avem relativ rar prilejul de a asista la o mare performanță actoricească, de a participa la construirea tensională, "în direct", a acesteia. Ian McKellen a concentrat în acest rol acea știință și acel farmec sugerate de viața rolului, așa cum a perceput-o în urma repetițiilor conduse de regizor. Ceea ce i-a putut transmite acesta s-a convertit în sursă ideatică, dar, energetic, rolul a început să acapareze ființa actorului în cel puțin două direcții: una este a registrului tonal extins al vorbirii, cealaltă e construirea sa în spațiul scenei prin mișcare și dinamică intrinsecă a corpului.

Numai astfel devine credibil, pentru universul piesei - prin seducerea publicului -, "farmecul" ucigător al personajului. Cu alte cuvinte, Ian McKellen dezvoltă aici o rară concordanță care privește două lumi distincte: una în care este implicat prin rol, alta căreia i se "adresează" prin prima. De la simpla impresie produsă de dificultatea enormă de a folosi numai o mînă (deschiderea nasturilor de la uniformă, scoaterea tabacherei și aprinderea țigării), pînă la indefinibila alchimie a vieții complexe date rolului, interpretarea actorului este magistrală. Ca și în cazul lui Brian Cox în Regele Lear, aici limba engleză devine fluidă, nu o mai resimți ca dificultate lingvistică, ci, mai degrabă, ca pe o muzică evocînd neîncetat contextul tensional de participare publică la "ascensiunea" actorului în rol. Seducția negativă a personajului în piesă devine posibilă pentru că e copleșitoare energia artistică a interpretului care seduce publicul. Ian McKellen este fascinant aici pentru că, prin el, devine fascinantă lumea pe care a construit-o. Nu e resimțită, în scena cu Lady Anne (Eve Matheson), de pildă, vreo dificultate de percepție a coșmarului pe care începe să-l edifice personajul. Stilistic, Ian McKellen delimitează neobstrucționînd, provoacă fără să irite și, tot timpul, generează tensiune în joc și în relația cu partenerii. Este secretul acestui mare actor - și noi vorbim, de regulă, mai degrabă despre ceea ce vedem decît despre ceea ce simțim privind astfel de interpretări - felul în care poate expune, prin tehnică impecabilă și atît de personală, o lume căreia îi pune fundamentul prin teroare.

Indiferent de valoarea de context, acest Richard III pus în scenă de Richard Eyre impresionează adînc prin caracterul net al demonstrației, făcută cu inteligență și... eficiență, dar și prin stilul de joc al actorilor britanici. ■ marian popescu

DIALOG

# INTELECTUALII:
# DIN
## O CONVORBIRE ÎNTRE REGIZOR

*LIUBIMOV: La începutul acestui an am fost în Finlanda împreună cu noul nostru ministru al culturii, Nikolai Gubenko. El mi-a spus: "Despre ce dezvoltare putem vorbi, dacă în Finlanda se acordă 13% din buget pentru cultură, iar la noi doar 1 şi cîteva zecimi la sută?" (...).*

*EFREMOV: (...) Nu-ţi poţi imagina cine vine să dea examen la un institut de teatru! Vin tineri cărora le lipsesc cele mai elementare semne de educaţie culturală... Cu convingerea fermă că au dreptul (...). De aici, şi nivelul scăzut al culturii (...).*

*L: Trişăm tot timpul. O transparenţă reală nu există. Doar o semitransparenţă. În artă, semitransparenţa este egală cu minciuna (...). Jonglăm cu cuvinte ca "prestigiu", "demnitate". Dar să le păstrăm nu ştim. Şi asta din cauză că, permanent, îi umilim pe cetăţeni. Demnitatea am pierdut-o de mult. Îmi spune sora mea despre o rudă care a fost trimisă într-o delegaţie peste hotare: "Ştii, nu i-au dat nici un ban". N-a putut să folosească nici măcar un WC cu plată. Iată prima impresie de la Paris (...). Este monstruozitatea sistemului. Tuturor le este clar că sistemul nu funcţionează.*

*E: În teatru e la fel. Oricît ai freca pragurile "conducătorilor", oricît ai aduce dovezi, toţi se poticnesc de legi care împiedică orice reformă teatrală. Oricît ai încerca să demonstrezi că teatrul trebuie să fie o instituţie subordonată legilor creaţiei artistice, nu iese nimic. Sîntem funcţionari, funcţionari ai statului. O atitudine absurdă faţă de artă.*

*L: Desigur, cineva trebuie să "dirijeze muzica" (...).*

*E: (...) La noi, în locul muncii, sînt ambiţii. Forţele se risipesc pe ce vrei şi ce nu vrei. Numai pe muncă nu.*

*L: (...) Am fost plecat şase ani. M-am întors. Ce am găsit la Taganka? Înainte de toate - îmbătrînirea. Şi, în majoritatea cazurilor, nu din pricina trecerii timpului, ci a delăsării. Concurenţa Vestului nu-i va permite actorului delăsarea.*

*E: "Templul artei" a fost transformat într-o "casă a statului" (...). Cît timp se va lucra cu trupe care nu-l satisfac pe regizor, nu va exista teatru (...).*

*L: Regizorul e stăpînul teatrului (...). Gusturile lui determină linia teatrului. El împarte rolurile. El fixează repertoriul (...). În cazul nostru democraţia se întoarce împotriva artei (...). Dacă un actor englez nu este permanent în formă, îl paşte şomajul. Englezii m-au impresionat cu un fapt foarte simplu: după a şasea repetiţie puteau juca. Am venit aici şi am constatat că actorii mei au obţinut dreptul de a repeta de la ora 11 la 14. Eu repetam cu ei de la ora 10 la ora 15 şi mai trebuia să repet şi seara (...). "Totul pentru binele omului".*

*E: (...) La noi se repetă cam jumătate de an. Pentru că dimineaţa abia ne unim la repetiţii... apoi treburi obşteşti... seara alt spectacol...*

*L: Opt săptămîni sînt destule pentru repetiţii, pentru un spectacol oricît de complicat. Cîte opt ore pe zi.*

*E: Dacă ne-am ocupa numai de asta.*

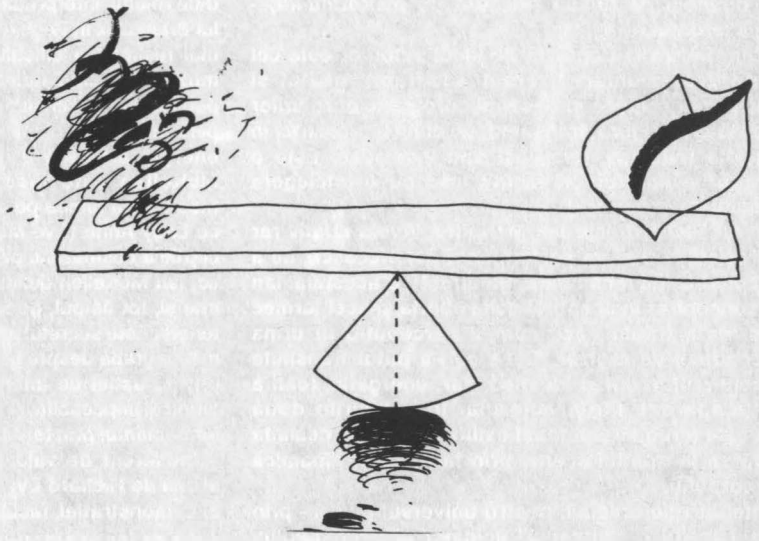
*L: Şi acum mă gîndesc: cu o asemenea uzură a oamenilor, uzură spirituală, neîncredere, apatie, nu vom putea fi folositori, dacă nu vom schimba radical structura teatrală (...). Trebuie să li se acorde oamenilor o libertate reală. Posibilitatea de a vedea lumea, de a călători. Văzînd toate acestea, oamenii vor simţi că aşa trebuie să fie şi casa lor.De la noi, care cum poate - pleacă. Este îngrozitor...*

*E: Trebuie să avem dreptul la libertate (...). Ajungem foarte lent la unele adevăruri, în frunte cu preşedintele nostru actual (...). Trebuie să ne eliberăm de cnutul ameninţător al doctrinei luptei de clasă (...). Întreaga politică a fost construită în aşa fel, încît toate sferele de activitate ale omului să fie reglementate pînă la limită, pînă la absurd (...).*

*L: Da, dar totul se desfăşoară foarte lent. Pentru că aparatul se opune cu înverşunare (...). Totul este distrus. Începînd cu nucleul cel mai de jos al statului, familia.*

*E: De aceea şi democraţia, acum, deodată, obligatoriu, în perestroika noastră, este foarte periculoasă (...). Noi, mai grosolan vorbind, schimbăm idealul. Pînă şi cuvintele interzise în trecut devin necesare. Printre ele şi cuvîntul "compromis" (...). Avem forţă, dar nu ne ajunge energia spirituală (...).*

*L: Mai e ceva: noi nu ştim să ne ascultăm unul pe celălalt. Ne lipseşte ştiinţa de a purta un dialog (...). Şi încă ceva: învinuim mereu pe cîte cineva. Chiar noi doi, în timpul discuţiei, am început prin a învinui pe cineva (...). Vorbesc cu cineva la modul cel mai delicat, dar observ că nu mă ascultă, că îşi întocmeşte propriul său răspuns şi apoi îşi pronunţă propriul său monolog. "Iertaţi-mă, dar noi vorbeam despre altceva" - îi spun. "Dar eu doresc să vorbesc despre asta" - îţi*



# POSIBILITATEA DE A IEȘI SUBTERAN

## IURI LIUBIMOV ȘI OLEG EFREMOV

răspunde. Ne lipsește cu desăvîrșire știința de a purta un dialog. Adeseori ne mirăm de ce **acolo** oamenii își zîmbesc tot timpul unul altuia. Pentru că fiecare consideră că acest lucru e convenabil entru el. Dacă-i vom zîmbi omului, el, obligatoriu, va răspunde la fel. Asta înseamnă că va menține o stare de spirit bună. De ce **acolo** oamenii își cer scuze, te roagă, îți mulțumesc? La noi acest lucru lipsește cu desăvîrșire. Am observat cum cei de **acolo** tresăreau din cauză că eu vorbesc foarte tare. Și prima întrebare pusă translatorului a fost: "Ce e cu maestrul, e bolnav?". "Nu - răspunde translatorul - e din Uniunea Sovietică". "A, totul e clar, scuzați" (...).

*E: Iată, mă gîndesc la ce trebuie să ne preocupe acum. Toți strigă despre recunoașterea unor tradiții. Care tradiții? De unde? Haideți să restabilim măcar un strat de cultură (...). Acum se spune: ce noroc că în Mossoviet au venit oameni înțelepți. Dar nu asta e problema, că au venit oameni înțelepți, au venit oameni de un anumit nivel cultural (...). Cred că înțelegeți că și oamenii de cultură sînt diferiți.*

*L: Sigur. Iată un exemplu edificator: eu înțeleg, și alte state aplică sancțiuni, dar ca să dai un ultimatum Lituaniei, cînd milioane de catolici sărbătoresc Paștele și se odihnesc (...). Președintele nostru are, doar, consilieri, referenți (...).*

*E: Înseamnă că nu și-a ales consilierii care trebuiau.*

*L: (...) Iar problemele naționale, după cum se vede, s-au accentuat în toată lumea (...). Dacă eu sînt rus, de ce nu mă pot preocupa problemele patriei mele? Rusia trăiește mai rău decît celelalte republici. Am călătorit mult cu teatrul prin republici și am văzut asta.*

*E: Ai dreptate.*

*L: E mai săracă decît toate. Iar ea, Rusia, era blestemată că îi jefuiește pe toți. Asta pentru că aparatul central, puterea, era în Rusia.*

*E: Și Rusia a fost prădată.*

*L: În primul rînd Rusia a suferit. Și fizic și moral (...). De autodeterminarea Rusiei depinde, la urma urmelor, întregul destin al imperiului (...). Dar, deocamdată, în loc de destindere, la noi sînt în curs doar ultimatumurile. Tot timpul discutăm despre construirea "Casei europene", iar noi ce construim? (...) Înseamnă că totul continuă?*

*E: Sfîrșitul "perioadei de stagnare" a fost marcat la Moscova printr-o ma-a-a-re Construcție. Acest lucru exprima însăși esența noastră. Toate erau case grandioase (...). Iată "mănile noastre construcții"!*

*L: (...) Iată că s-a format cu succes Consiliul Moscovei (...). Nu știu cum va fi mai departe. Imediat, în ziua următoare - decretul Președintelui (...). Decrete cu sens absolut stalinist (...). Nu se poate nici cum formula legea liberei circulații. Deși au fost semnate declarații internaționale. Vă rog să mă iertați, sîntem deja în al șaselea an (...). Iar cetățeanul, așa cum n-a fost apărat de lege înainte, nu e apărat nici acum.*

*E: (...) Totul e împotriva omului. Cum a fost, așa este. O altă problemă: de ce mișcarea socială justă capătă forme atît de monstruoase? Pentru că sub stindardul renașterii Rusiei se ridică și oameni analfabeți, inculți, obscuri. Ies la suprafață tot gunoiul, toată putreziciunea rusească (...). Ei se revoltă sub drapelul luptei pentru democrație (...). Iată rezultatul prelucrării noastre ideologice pe parcursul a 70 de ani. Este distrus stratul de cultură și ne lipsește veriga de legătură, cimentul, terenul pentru a ne opune forțelor obscure. Ce observăm? Un tablou sumbru. Pe care l-am creat cu propriile noastre mîini. Dacă uneori am mai criticat cîte ceva în viața noastră, n-am criticat ce era mai important - orînduirea, orînduirea nedreaptă. Îi am în vedere pe scriitorii noștri care se ocupau de probleme de morală, neconcentrîndu-se asupra celei mai importante cauze a pustiirii pămîntului nostru.*

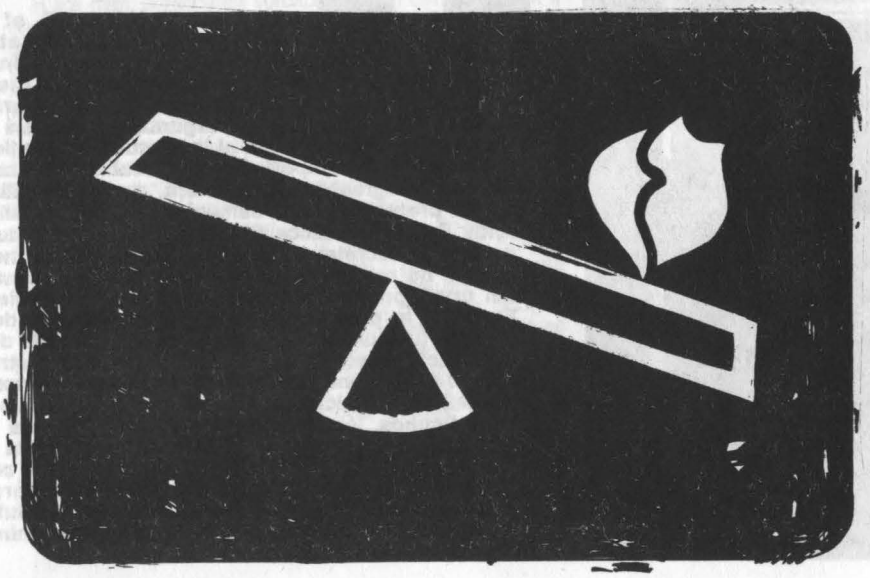
*L: Mandelștam a scris versuri și a fost ucis.*

*E: Cu toate acestea, tu, în teatru, ai spus...*

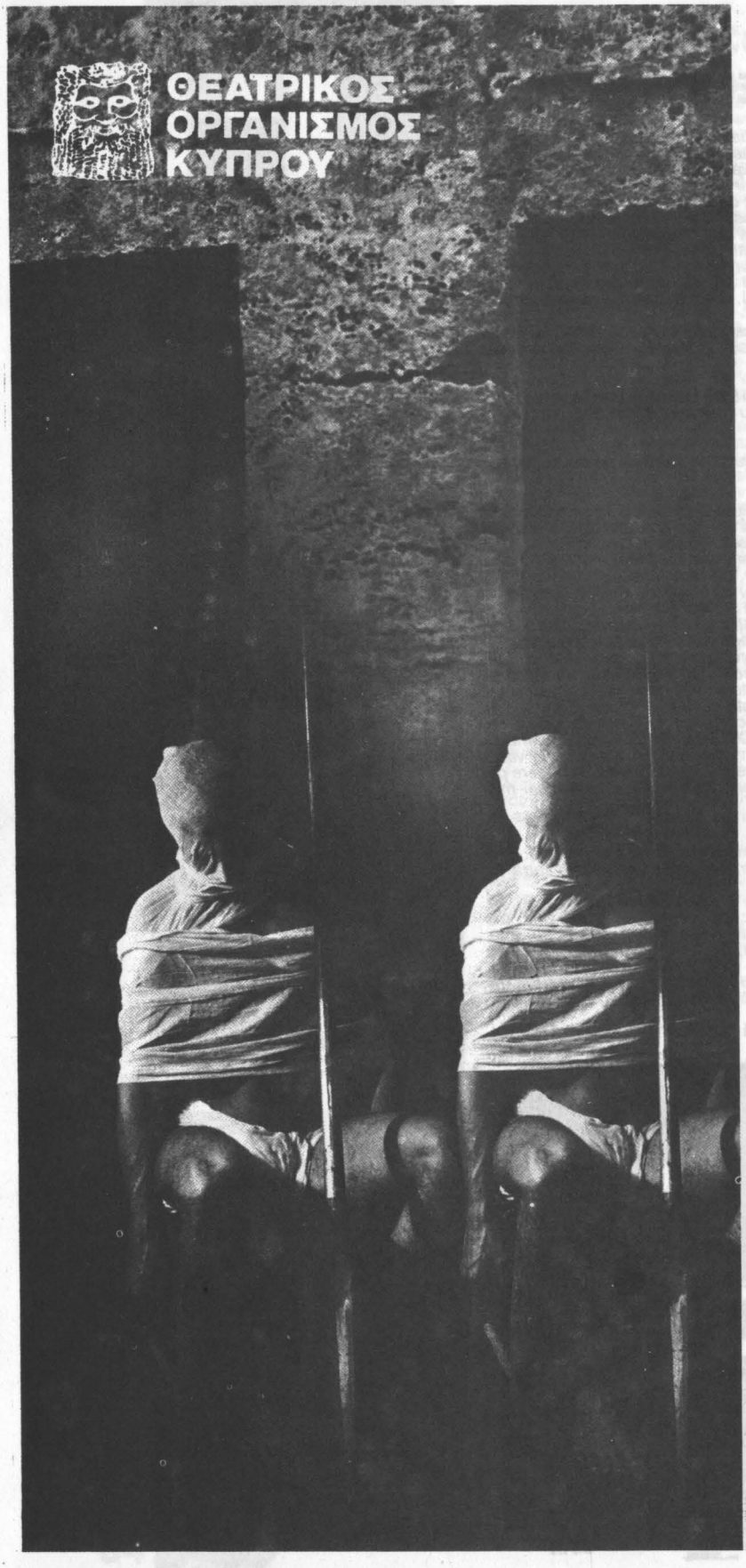
*L: Drept rezultat, am fost gonit. Dar, slavă Domnului, m-am întors încă în viață. S-a scris că am "cerut" să mă întorc. N-am cerut nimic. Eu nu sînt un cîine care latră la poarta casei lui ca să i se dea drumul înăuntru.*

*E: (...) ... e necesar să nu scăpăm momentul. Timpul ne oferă o șansă istorică. Și, în ideea atotcuprinzătoare de Renaștere, accentul principal, cred, trebuie pus pe renașterea culturii. Să i se dea posibilitatea de a exista și de a trăi. Să li se dea intelectualilor înzestrați posibilitatea de a ieși din subteran, de a-și redobîndi vocea, de a-și susține țara cu talentul lor. Numai așa statul nostru poate renaște. Și Rusia, de asemenea. Trebuie doar ca toată acea masă a forțelor obscure ce s-a ridicat la suprafață să nu fie lăsată să distrugă noile mlădițe. Ceea ce este pe deplin posibil.*

*traducere: MARIA SIANU (după revista "Teatr" nr. 9/1990)*



DIALOG




# CIPRU: TEATRU ANTIC ŞI INTERESE CONTEMPORANE

**Anul trecut, între 25 şi 29 noiembrie s-a desfăşurat, la Nicosia, un simpozion internaţional avînd ca generic "Dramaturgia antică greacă - o moştenire mondială", iniţiat de Serviciul cultural al Ministerului Educaţiei, de Organizaţia teatrală din Cipru şi de Centrul cipriot al Institutului Internaţional de Teatru (ITI). Simpozionul - impecabil organizat şi extrem de agreabil ca atmosferă, graţie amabilităţii mereu prezente a unor oameni ca Monica Vassiliou, Andy Bargilly şi Nicos Shiafkalis, ultra- ocupatul şi neobositul secretar al Centrului cipriot al ITI - a inclus sesiuni de referate şi discuţii pe marginea acestora din urmă, precum şi un spectacol cu Fenicienele de Euripide. În plus, vizitarea amfiteatrului antic de la Kourion (unicul accesibil la ora actuală, celelalte două construcţii de acest fel, mai mari şi mai bine păstrate, aflîndu-se în zona de ocupaţie turcească, în nordul insulei), a Mozaicurilor şi a Mormintelor regale de lîngă Paphos, locul de naştere - spune legenda - al Afroditei, zeiţa dragostei şi a frumuseţii. (Vizita s-a încheiat cu o baie generală, deşi cam sumară, a celor circa douăzeci de participanţi într-o Mediterană neverosimil de limpede şi de albastră, la sfîrşitul lui noiembrie fiind în Cipru 28-29°...) Dar să revenim la lucruri serioase. Aşadar:**

imagine din "fenicienele"

## REFERATELE ŞI DISCUŢIILE

În linii mari, contribuţiile vorbitorilor sosiţi din 15 ţări pot fi împărţite, potrivit temei lor, în trei categorii, după cum în trei categorii pot fi împărţiţi, potrivit profesiunii sau intereselor, înşişi participanţii (universitari, practicieni teatrali şi, respectiv, critici teatrali, ultima categorie fiind însă reprezentată exclusi prin subsemnata). Prin urmare, materialele au abordat probleme privitoare la : 1) aspecte particulare ale structurii dramatice, ale psihologiei personajelor şi ale limbajului în diverse texte - dr. Phanis Kakridis (Grecia) despre adevărul istoric în teatrul lui Aristofan, caracterizat drept "comedie politică modernă", Gregory Mc Cart (Australia) despre motivaţiile interioare ale eroilor din **Oedip la Colonos**, Aharon Shabtai (Israel) despre forţa ethos-ului în drama elină, G. Ioannides şi C. Kolotas (Cipru) despre funcţia corului în tragedie; 2) propria experienţă a vorbitorilor în transpunerea scenică (deja efectuată sau aflată în pregătire) a unor texte antice greceşti - Joseph Ndugua (Uganda), Nigel Watson (Marea Britanie) despre includerea unor ritun velşe într-o montare a **Orestiei**, Nicos Charalambous (Cipru), Danny Fruchter (S.U.A.) despre documentarea în vederea montării piesei **Oedip rege**, Spyros Vraho itis (Grecia) despre spectacolul său cu **Antigona**, în care a încercat reînvierea tradiţiilor scenice antice, Franz Weber (Germania) despre colaborarea sa la **Alcesta** lui Roberto Ciulli în costume moderne, Ritva Tuuluki Siikala (Finlanda) despre viitoarea ei premieră cu **Orestia** în distribuţie exclusi feminină, Péter Valló (Ungaria) despre lucrul său la un spectacol reunind fragmente din trei piese antice, Gian Giannoti (Elveţia) despre intenţia de a monta **Păsările** folosind toate cele patru limbi ce se vorbesc în ţara sa, actriţa Despina Bebedeli (Cipru) despre sentimentele unei interprete consacrate în principal teatrului antic; şi 3) rezonanţa general-umană a dramaturgiei antice greceşti, soarta şi misiunea ei în lumea de azi - C.M.Harclyde Walcott (Jamaica), Rajia - Sinikka Rantala (Finlanda), Thomas Howalt (Danemarca), Eva Stehlíková (Cehoslovacia) şi Alice Georgescu (România), cu referiri la **Trilogia antică** de la Naţionalul bucureştean. O foarte interesantă comunicare privind rolul muzicii în tragedia antică a prezentat compozitorul Michalis Christodoulides (Grecia). În afară de cei amintiţi, la discuţii au mai luat parte invitaţi din U.R.S.S., Suedia, Norvegia, Egipt. La dezbaterea finală s-a accentuat importanţa traducerii textelor antice (chestiune ce a revenit în multe dintre luările de cuvînt din sesiuni) şi a circulaţiei lor universale dată fiind inestimabila valoare a acestei moşteniri literare. S-a votat, de asemenea, o moţiune către UNESCO, cerîndu-se includerea amfiteatrelor antice de pe teritoriul cipriot pe lista monumentelor aflate sub protecţie internaţională.

Semnificaţia cu totul specială pe care organizatorii au acordat-o acestui simpozion s-a vădit şi în faptul că participanţilor li s-a făcut onoarea de a fi primiţi de către dr. Georgios Vassiliou, preşedintele Republicii Cipru. Întrevederea a avut ca urmare lansarea şi acceptarea propunerii ca în Cipru să aibă loc, anual, un festival al spectacolelor din toată lumea pe texte antice.

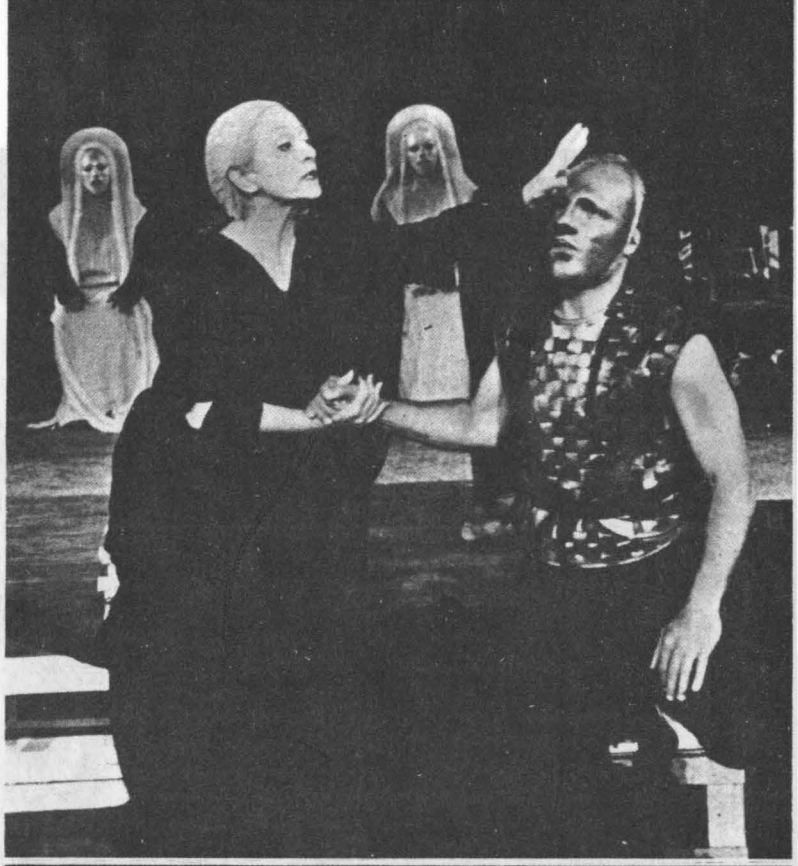
E drept că lucrul pe care l-am deplîns public (şi nu numai eu) a fost faptul că de la simpozion au lipsit spectacolele.

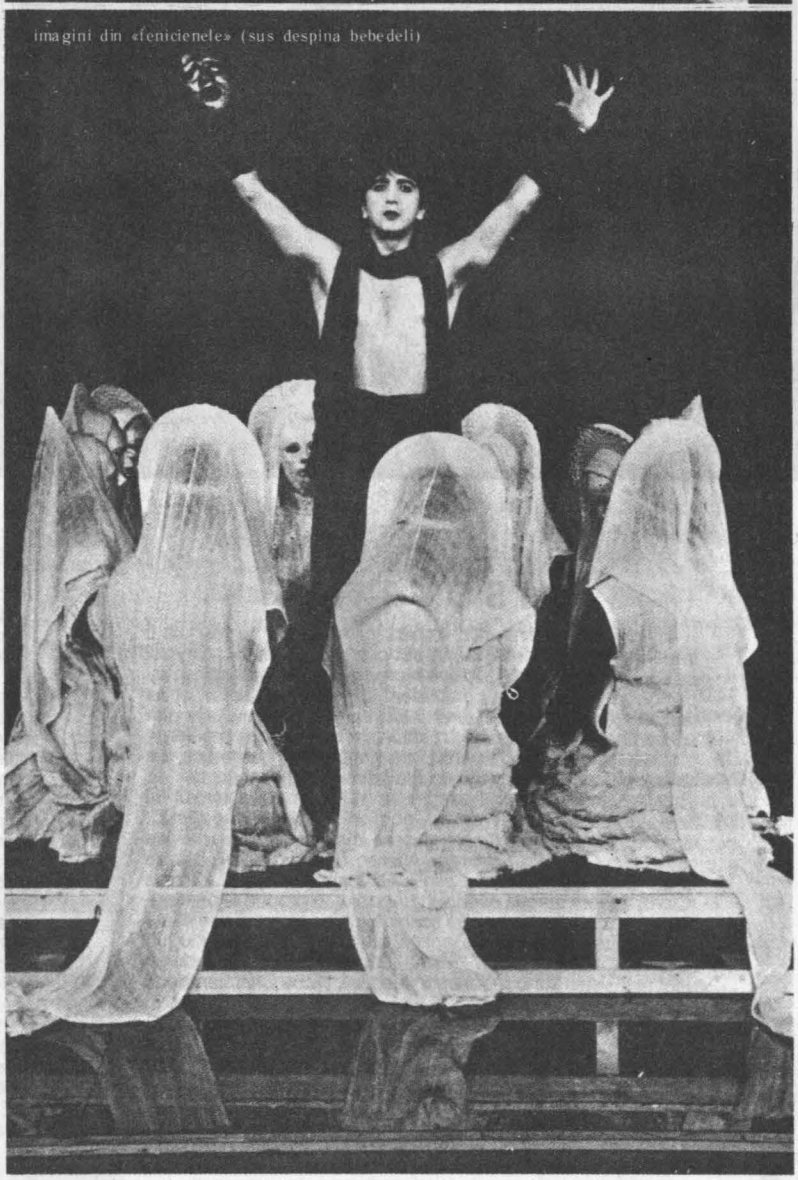
# SPECTACOLELE

Practic, pe lista "activităţilor" era înscrisă vederea unuia singur - **Fenicienele** de Euripide, în regia actorului cipriot Nicos Charalambous, la Teatrul Municipal din Nicosia. Concepută pentru spaţiul de joc al unui amfiteatru (a şi participat, în iunie '90, la Festivalul de la Epidaur), montarea părea că se sufocă în cutia scenei italiene. Scenografia lui Angelos Angeli propunea, pentru cor şi pentru unii dintre eroi, costume amintind drapajul veşmintelor antice şi măşti uşor supradimensionate; pe scena obişnuită acestea apăreau cu totul nelalocul lor, creînd o impresie de nefiresc căutat cu orice preţ. Regizorul (improvizat - comentau unele guri rele locale, adăugînd însă imediat, cu loialitate, "de ce nu s-o fi mulţumind să rămînă ceea ce e, adică cel mai bun actor din Cipru?") nu s-a dovedit capabil să confere spectacolului coerenţa ideologică şi interpretativă necesară, deşi au existat cîteva momente de frumuseţe plastică; stilurile de joc nu se armonizau însă. Performanţa indiscutabilă i-a aparţinut Despinei Bebedelis (Iocasta), concentrată, intens dramatică şi profund umană. Remarcabil orchestrată a fost evoluţia muzicală şi coregrafică a corului.

Absolut "facultativă", vederea unui spectacol cu **Sărutul femeii păianjen** de Manuel Puig la un minuscul teatru numit "Unu" mi-a produs o reală încîntare. Textul - devenit celebru în special după ce a fost transformat în scenariul filmului omonim al lui Hector Babenco - e o poveste nu foarte lesne de urmărit (mai ales într-o limbă necunoscută) despre trădare şi credinţă, despre curaj şi laşitate. Montarea regizorului Andreas Christodoulidis era atît de atent lucrată, atît de simplă şi de expresivă, cu un ritm atît de bine supravegheat, încît, fără să înţeleg nici treizeci de cuvinte, am urmărit-o cu o concentrare ce m-a făcut să nu observ cînd s-au scurs două ore. Şapte actori - unii, jucînd mai multe roluri - evoluau omogen şi cu vizibilă dăruire, fără stridenţe, fără "numere" personale. Desigur, ar trebui amintiţi toţi; îi citez, pentru dificultatea sporită a rolurilor, pe Yannis Lambropoulos, Konstantinos Zamparas şi Ioanna Shiafkalis. Cu speranţa că, poate, cîndva, o să-i revăd pe toţi. Şi Ciprul.

■ *ALICE GEORGESCU*





imagini din «fenicienele» (sus despina bebedeli)

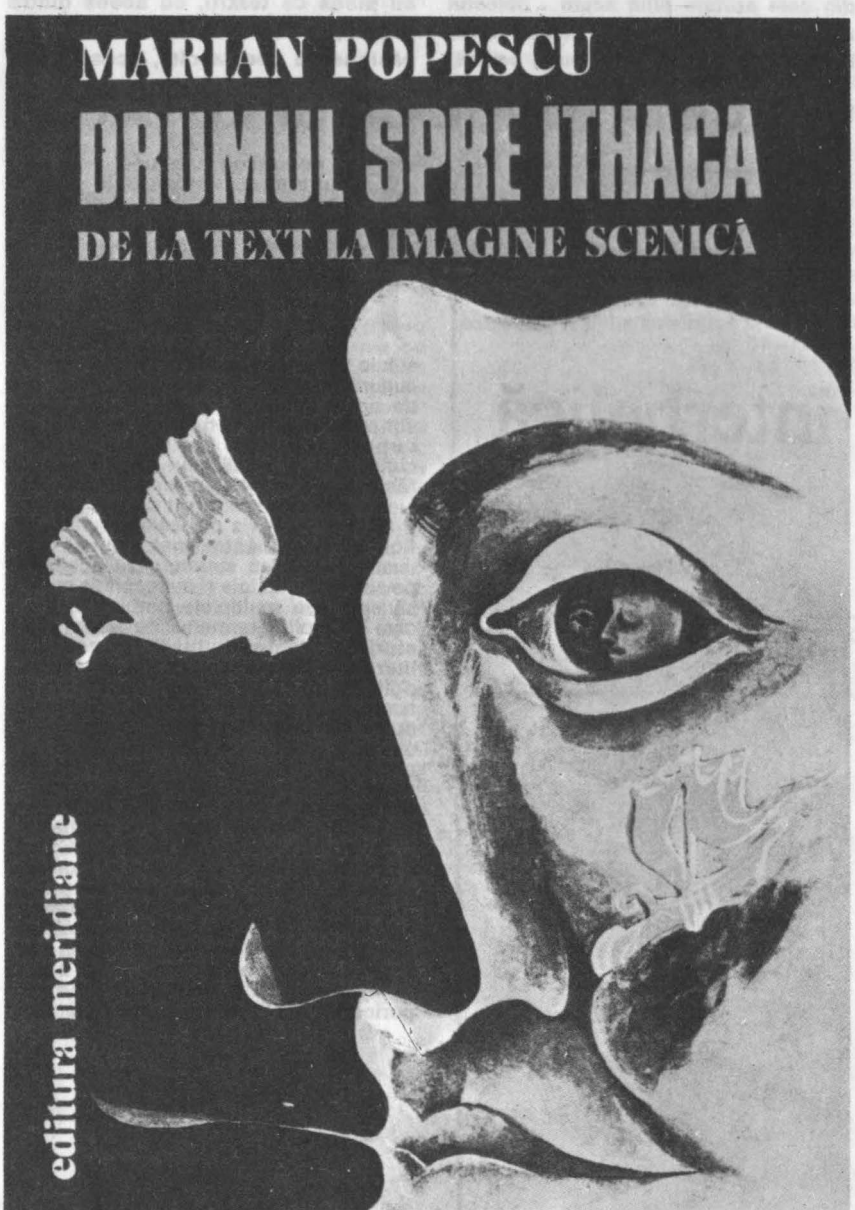
# SPECTACOL DE CONCEPTE

Tocmai am încheiat periplul prin ultima carte a lui Marian Popescu, Drumul spre Ithaca.* Nu știu, dată fiind dificultatea "scriiturii", dacă a fost chiar un voiaj de agrement. Deși, fără îndoială, există o voluptate în a răzbi printr-un peisaj teoretic străin pînă și de umbra lejerității. Am refăcut, așadar, pe urmele tînărului exeget, lungul și, uneori, sinuosul drum al textului (dramatic) către spectacol. "Figurile" întîlnite în cale nu-mi sînt, nici una dintre ele, necunoscute. Însă, acum, aveau parcă (m-am și trădat ca impresionist) un contur aparte, și nu doar un contur - imprimat de aura "mitică" -, ci și o alură specială, provocată de convertirea la ritul abstracțiunii.

E un orgoliu, și încă unul accentuat, în această încercare de a legifera într-o lume în care fantasmatic și real coexistă și, sub pulsația iluziei acaparante, se întrepătrund. Spectacolul de concepte montat de Marian Popescu este al unui reflexiv care cultivă, cu un soi de aristocratism dobîndit prin trudă (astfel se explică o anume nuanță de îmfumurare), competența, fie și lipsită de seducție imediată, a unei erudiții doritoare de a se investi într-un sistem. Criticul, pe care îl simt ostil boemei palavragii și plezirismului diletant, manifestă predispoziții de estetician. De poetician, mai bine zis, Ithaca lui configurîndu- se ca un spațiu dens al logicii speculative.

Personajele spectacolului de care aminteam, răsfrînt în paradigmă mitologică, sînt cele care trebuiau să fie. Autorul ("Hector") și Regizorul ("Ahile" sau "Ulise"), în primul rînd, dar și Actorul, Scenograful, Maestrul de lumini, ceilalți artiști implicați de obicei într-o mizanscenă. Nu poate lipsi, firește, Spectatorul. Protagoniști, deci, într-o veche, ambiguă relație de atracție și de adversitate, dramaturgul și directorul de scenă, "pariul" esențial (conflictul) fiind acela care se dispută între cuvînt și imagine scenică, între literaritate și reprezentabilitate. Ar fi - arbitrată imparțial și nu prea de exeget - o "confruntare agonică". Nu neapărat cu acea sfidare din romanul balzacian: "Între noi doi acum..." - deși se petrece și așa ceva -, dar cu o tensiune a subiectivității ce duce cîteodată la "totalitarism". Prin firea lucrurilor, Autorul e, dacă nu un perdant, un frustrat care finalmente s-ar putea să aibă de cîștigat. Predestinat unui "sacrificiu ritualic", împins la consecințe extreme atunci cînd Regizorul dă curs unor fanatice impulsuri, omul literei scrise își va regăsi fizionomia, însă una mai mult sau mai puțin modificată, în jocul de oglinzi din care se înfiripă ceremonialul scenic. "Figura autorului poate fi descoperită prin <textul> din spectacol, tot astfel cum viziunea regizorală poate fi deslușită în spatele operei teatrale, prin intermediul operei dramatice". Nici abolirea, prin violență hipergestică regizorală, a izvoditorului de text nu are cum fi o soluție productivă, nici aservirea, prin timorare și reactivitate subalternă, a înfăptuitorului unui spectacol. Ceea ce îi apropie și îi desparte pe cei doi parteneri este textul: "insula textului atrage necontenit". Nimic mai firesc decît nostalgia unui "l'éternel retour", a unei continue reveniri.

"Voiajul odiseic spre text înseamnă o continuă revenire, ca expresie a nostalgiei lectorului după vocea din text". Însă "călătoriile imaginarului", împletite într-o adevărată "epopee", se prelungesc și în imperiul semnului teatral, în decorul unde, ca sub comanda unei baghete magice, se produc fascinante metamorfoze. Popasurile, după ieșirea din rada Cărții, ar fi "lectura sonoră", "aproximarea textului lipsă (nescris)", "negocierea" tălmăcirii cuvîntului într-o imagine scenică sau alta. Un "vis al textului" se proiectează în acea palpabilă irealitate ce renaște, după ridicarea cortinei, seară de seară. Aici, unde licăresc irizările simbolice ale reveriei, se (de)săvîrșește "voiajul politropic, de tip



odiseic", al textului scris al operei dramatice spre textul nescris al operei teatrale. Odată cu jertfirea lui "Hector", "Ulise" se poate întoarce acasă. Gongl... incitantă ca ofertă hermeneutică, traseele celor doi ca și inseparabili competitori s-ar cere încă, pe ici, pe colo, limpezite.

Se întîmplă, în labirinticul itinerar, și ca Autorul să fie "devorat" în furia unor experimente ori să-și piardă chipul, vrăjit de cîntul de sirene al cine știe căror ingeniozități. E cumva o "infidelitate" față de sine? Într-o măsură, este. Dar, acestea fiind capriciile jocurilor imaginarului, nu i se poate face nici o vină. Și, în definitiv, oricîte deformări ar suferi identitatea-i mereu disponibilă, ei va păstra întotdeauna o șansă de a fi "recuperat". Recunoscut. Cum? Arătîndu-și în spotul de lumină "filigranul". Întocmai ca eroul rătăcitor, în poemul homeric, "cicatricea". Ca element de recuzită, să invocăm și arcul pe care numai Odiseu era în stare să-l întindă.

Lector expert, ca să-i preiau sintagma, Marian Popescu reconfirmă că el este, la noi, unul dintre cei mai avizați cunoscători ai unei bibliografii ce include și chestiuni de teorie literară și de poetică a dramei, ca să nu mai vorbim de incursiunile în istoria teatrului. Roland Barthes, Umberto Eco, Jean Starobinski, Mihail Bahtin, A.J.Greimas, dar și Anne Ubersfeld, William Tydeman, Paolo Fossati. Ba chiar... Marian Popescu. Appia, Craig, Meyerhold, Stanislavski, Tairov, Vahtangov și puțin Ciulei și o confesiune a lui Andrei Șerban. Și încă... Și încă... Erudiția, dacă ne luăm după mănunchiul de trimiteri, de "note", dar mai ales după cum sînt valorificate, într-o viziune de modulație personală, sugestiile de lectură, e, în orice caz, remarcabilă. De aici, cerebralitatea nemiloasă a discursului, care nu evită riscurile tehnicismului, inerent poate unei argumentații cu bosa pronunțată a teoretizării.

Problemele pe care cercetătorul le abordează, cu multă siguranță de sine, au format și formează - va fi reieșit și din cele arătate pînă acum - obiectul unor aprinse piedoarii și controverse. Evantaiul e mai larg, de bună seamă. Teatralizarea teatrului, implicarea dramaturgului, precum și a spectatorului în destinul unui spectacol, regîndirea modului în care creația scenică își asumă actul pictural ș.a.m.d. O voință de exhaustivitate îi va fi insuflețit, măcar în "prolog", pe Marian Popescu. Cert este că își domină "trama", iar grila cu prestigiu livresc pe care o creionează are reflexele ei de originalitate. Nimeni nu ar avea cum să-i conteste aptitudinea de a pune în limbaj și într-o relație plurivalentă, de stringență dialectică, idei și tîlcuri din semantica inepuizabilă a teatrologiei.

Poate nu încordez eu "arcul" cît trebuie, dar mi se pare că se manifestă în Drumul spre Ithaca o anume tendință de a absolutiza. Accentul epicotipologic scoate în relief un "lector" ca și generic, un spectator întrucîtva omogenizat, un scenograf așijderea. Apoi, nu înțeleg de ce se insistă asupra unor presupuse inconveniente în a stabili, prin lectura tăcută, o intimitate cu piesa de teatru, cu aceea dintre coperțile unei cărți. Deși mă pasionează spectacolul, această altă

# CERCETĂTORUL CA SPECTATOR

JUSTIN CEUCA

## Teatrologia românească interbelică

MOMENTE ȘI SINTEZE

În penultima secțiune, cea de-a șaptea, a lucrării sale, Justin Ceuca ne avertizează, e drept prin intermediul rezumatului tălmăcit în englezește de Maria Mociomița, că **Teatrologia românească interbelică*** este o primă lucrare de sinteză dedicată acestui subiect și totodată un demers critic care vizează un moment ce se constituie într-un episod foarte important al culturii române. Făcînd ori nu abstracție de această discretă remarcă de final, o simplă și sumară trecere în revistă a cuprinsului are darul de a stîrni cunozitatea specialistului autohton, deloc răsfățat în ultima vreme cu astfel de lucrări. Pornind mărturisit de la o definiție a lui Patrice Pavis din celebrul său **Dictionnaire du Théâtre**, materialul cărții lui Justin Ceuca se structurează academic pe secțiuni, capitole și subcapitole menite să epuizeze multiplele componente pe care le implică termenul de **teatrologie**: studiul spectacolului în general, al literaturii dramatice, critica de teatru, politica teatrală și multe altele. Toate acestea, ca și diversele metode de investigare - de la estetică pînă la studiul semiologic și sociologic - pe care autorul le abordează, după mărturia sa, în absența unei metodologii proprii teatrologiei, ne sînt expuse într-un prim capitol, intitulat **Delimitări**, din care aflăm printre altele că **"... Lucrarea noastră** (a lui Justin Ceuca, n.n.) **are în vedere aspectele teoretice ale teatrologiei românești dintre primul și al doilea război mondial..."**, pentru ca imediat o notă de subsol să ne precizeze: **"Pentru simplificare vom folosi în continuare termenul de interbelic, înțelegînd că e vorba de această perioadă"** (sic!). Apelînd, după cum e și

**"carte" în dimensiune audio-vizuală, nu am simţit niciodată un asemenea disconfort. Nu mai spun că mulţi critici literari preferă - ceea ce iarăşi este o prejudecată - textul scris celui jucat.**

**Mă întreb şi dacă nu cumva, în dialogul dintre** cuvînt **şi** imagine scenică, **nu se apasă mai mult decît s-ar cuveni pe "retragerea" cuvîntului, hărăzit unui fertilizant "sacrificiu". Să fie din pricină că mitul tutelar e, de la un moment dat, constrîngător? Ar fi de meditat la faptul că nu întotdeauna creatorii de sistem au reuşit să-şi transpună în lumina rampei revelaţiile care au făcut să curgă atîta cerneală. Mai la îndemînă s-ar spune că le-a stat... cuvîntul.**

**Singur printre cronicari, cum am mai scris, Marian Popescu lasă impresia (o din ce în ce mai bună impresie!) că s-ar folosi de** spectacol **ca de un "cal troian" pentru a pătrunde şi a se simţi stăpîn în cetatea pe care o asediază cu ambiţie sus ţinută şi cu o autoritate crescîndă - aceea a** poeticii teatrale.

■ *FLORIN FAIFER*

*MARIAN POPESCU - DRUMUL SPRE ITHACA, ED. MERIDIANE, 1990

# POFTA ŞI GRABA VORBIRII

**Nu-aş fi drastică, precum nişte colegi mai tineri, cu această carte de debut. Mai întîi fiindcă - mari, mijlocii, ori mici - defectele volumului sînt prea la vedere ca să constituie o faptă de vitejie intelectuală descoperirea lor; nu poate trece, desigur, neobservată o** retorică de gazetar grăbit să spună, **să sporească numărul de fraze despre subiectul său, lăsînd unui timp ulterior grija de a căuta forma potrivită.**

**Chiar titlul cărţii** (Teatrul şi bucuria comunicării*) **este semnalul, aşa-zicînd, disputei lectorului cu textul: dimensiunea premizei presupune deschideri teoretice, rezultat al analizei sistematice a ideilor apropiate demersului auctorial. Alinierea subtitlurilor în** Cuprins **(a temelor prin care se dezvăluie orizontul şi tactica scrierii) pare oarecum întîmplătoare; nu cred, cu alte cuvinte, că imaginea setului problematic dă seama de ordinea internă a lucrării.**

**În economia paginii, citatul (abundent) vine să sprijine, cu autoritatea numelor invocate, enunţul. O bibliografie notabilă e antrenată în joc. Plăcerea călătoriei prin** biblioteca posibilă, **adusă în prim-plan de autoare, folosită ca instrument de dialog cu prezumptivii cititori. La acest nivel, volumul, în întregul lui, devine prilejul creat anume pentru ca întîlnirea dintre discursul mentorilor şi receptor să se petreacă. A pune cele două instanţe "în legătură" cere, deja, mediatorului o** abilitate - pesemne nu dintre cele comune -, **capacitatea de a da relevanţă delimitărilor teoretice, sub ocrotirea cărora se încearcă traversarea unei experienţe aplicate, de comentator al fenomenului teatral. O mai severă selecţie bibliografică ar fi fost de dorit. Interpretările autoarei, inteligente, acceptabile, firave - ca de la caz la caz - se află într-o prea strînsă concurenţă cu "spusele maeştrilor", concurenţă evident "neloială". Dat fiind că în cîmpul prelegerii despre comunicare, de la antici pînă la Mihail Davidoglu, nici o definiţie nu e de prisos, turnura unor capitole poate să pară de-a dreptul bizară. Vrînd să nu lase nimic nespus (nici o fişă deoparte), autoarea construieşte un eşafodaj asemănător unei plase, prin care deseori abia se întrevede elementul contribuţiei personale. Coborîrea în concret - prin acele portrete de actori - e rezultatul unei intuiţii corecte; poate că ar fi fost interesant ca acestor întoarceri spre scenă să li se acorde un spaţiu mai extins, cu atît mai mult cu cît figurile se aleg din chiar imediata apropiere a secretarei literare. E posibil ca pofta şi graba vorbirii, de care suferă, e adevărat, volumul Oanei Popescu, să fie semnele unui debut nesăţios de comunicare.**

■ *ANTOANETA C. IORDACHE*

* OANA POPESCU: TEATRUL ŞI BUCURIA COMUNICĂRII, ED. EMINESCU, 1990, COLECŢIA "MASCA"

firesc la o interpretare elastică a noţiunii de **interbelic**, Justin Ceuca inventariază cu răbdare şi pedanterie contribuţia unei foarte lungi serii de oameni de teatru la formarea gîndirii teatrale **româneşti** moderne, chiar dacă opera lor depăşeşte, într-un sens sau altul, limitele temporale ale celor două decenii de pace europeană. Alături de scrierile lui Camil Petrescu, Haig Acterian ori ale prea puţin cunoscutului Aureliu Weiss, opera teoretică postbelică a lui Ion Sava ori Radu Stanca îşi găseşte locul în paginile **Teatrologiei româneşti interbelice** în numele unui concept de **spirit al timpului** pe care din păcate autorul omite, deşi îşi declară intenţia, să-l definească precis. De aceea inventarul complex şi minuţios documentat e lipsit de concluziile teoretice pe care o astfel de lucrare ar trebui să le impună, autorul apărîndu-ne ca un simplu spectator al unui moment de referinţă al teatrului românesc, caracterizat în mod vizibil de un spirit polemic. Atunci cînd contribuţia teatrologului clujean răzbate din vastul material informativ, ori nu se circumscrie subiectului, ca în cazul discutării conceptului de **teatralitate** ca o categorie estetică, ori ne umple de stupoare precum afirmaţia că **"... Poetica lui Aristotel, ca o primă estetică, are (...) în atenţie numai drama, piesa de teatru ca literatură, nu şi spectacolul"** (pag. 20). De aici poate şi impresia, care nu anulează valoarea documentară a acestei cărţi, că titlul firesc al exegezei lui Justin Ceuca ar fi trebuit să fie **Istoria teatrologiei româneşti interbelice** ori, iertată să ne fie maliţia, **O istorie a teatrologiei româneşti dintre cele două războaie mondiale.** ■ *C.C.BURICEA-MLINARCIC*

* JUSTIN CEUCA, TEATROLOGIA ROMÂNEASCĂ INTERBELICĂ, EDITURA MERIDIANE (COLECŢIA MOMENTE ŞI SINTEZE), BUCUREŞTI, 1990

# SINOPSIS

## THE THEATRE'S LONG JOURNEY INTO SOCIETY

What's wrong with Romanian theatre today to look a harder job to do than it used to be before Ceaușescu's tombledown? Far from being a singular question, for a lot of people think this way. Amazingly, the clash with censorship and a certain insurgency, defining the theatre since always, have prompted greatly, chiefly during the inglourious twilight years of dictatorship, the competitive spirit of the men of theatre. In spite of all hardships - financial, production-related, political - the Romanian theatre had burst quite frequently out either in Bucharest or in provincial cities, big theatrical centres such as Craiova, Cluj, Timișoara, Piatra Neamț into fits of rebellion caused by a determination not to yield in and submit to oppression, which summed up into a spirit of resistance and lent the cultural dissidence its real worth. Theatre was an all-out state-financed form of showbiz (though for the last five or six years the funds were shrinking dramatically) and the house- cultural policy relationships were developing under the close control of an uglier and uglier censorship. Obviously, censorship played havoc in matters of politics primarily and in everything concerning the freedom of speech.

Abetments encouraging such relationships are to be found, under one form or another in any theatre functioning under a dictatorship, and East Europe offers a telling case for consideration. As for Romania, the cancerous growth of this accomplice-geared system was a multi-pronged censorship, fuelling in its turn some of these abetments. Many Romanian men of theatre admit that the catastrophe would have been irremediable had Ceaușescu been a theatregoer. For it was only when Party and State activists, out of "revolutionary" vigilance, stupidity and incompetence, exposed the shows that did not suit the régime that the censorship's sentence could stifle implacably dozens of theatrical projects or maim shows already on stage to adjust them to the aesthetic principles promoted by the totalitarian régime. Even under those hard circumstances, the Romanian theatre managed to put on stage remarkable shows, splendid performances, for, as it happened in the East primarily, oppression was... an incentive. After December 1989, the Labyrinth was left without its Minotaur! Once the age of freedom was ushered in, it became obvious, quite soon, that the absence of a "target" - Ceaușescu's dictatorial régime - was causing inconveniences.

Birth is a hard physical process. For all suspicions that the new democratic society in Romania did not come forth in the regular way, but by some sort of caesarean surgery, the Romanian theatre was forcibly shaken by the impact. For several months, it seemed that last year nobody even remembered that the theatre even existed at all. The show was in the street. It was the time of Political Happening, of a street show that monopolized - justified or unjustified - all the creative energies of the arts, nay, of society as a whole. So it happens that now, the theatrical institutions are caught unawares in a deplorable situation by the current reorganization of economic structures. The more than forty state-financed theatre houses, besides a few private troups founded soon upon December 1989, are challenged now by a puzzle they have not been prepared to solve. Simple arithmetic tells us that due to the "liberalization" of prices - triggered by the break-neck speed switch to free-market economy promoted by the government, which is not a bad thing at all - the cost of modest theatrical productions amount each to a quarter million lei. The same reckoning shows that it is impossible for a repertory theatre to have five or six new plays on stage by season using the same artistic and technical personnel it had on staff before and after December 1989, if the state subvention does not go up to 70 or 80 per cent of the costs. As for tours to other cities, they are as good as daydreaming. From an economic and administrative vantage, the theatres are not yet psychologically prepared to accept hard facts: the solutions to their economic and artistic survival problems have to be provided by themselves. At this moment, the State cannot play "baby- sitting" any more.

It is not less true that the attitude of the State towards a major cultural phenomenon like Theatre-into-Society is not yet clearly outlined at the general cultural policy level. For a transition period, cultural officials felt the need to fill in the void with a Law of the Theatres and lay in this way the prerequisites for the reorganization of the theatrical establishments. As long as free-market economy is just budding, as long as law-makers do not focus yet on spurring the cultural act by supporting sponsors (with tax-exemptions on corresponding incomes), a law of the theatres is still justified maybe. In the same way in which UNITER (Union of Theatres in Romania) has just planned to smooth the path and stimulate theatrical performances by restoring the Romanian theatre's European relations, by protecting the rights of the Romanian men of theatre. Lack of strong trade unions in the theatrical community would stand for further explanation for the failure to be properly represented at State level.

But the best illustrative phenomenon for this interval is the holdback in approaching the real problems challenging the theatre. Changes occurred in Romania last year affected both the stamina and projects of theatrical establishments. There are provincial troups unable to justify their existance due to lack of performances. There are theatres unable to employ stage- directors. There are stage-directors crossing a period of crisis in their career. None the less, there are theatres that have found a wayout of the deadlock. A laboured deed demanding huge efforts! The National Theatre (Bucharest) may be an example thereof, after Andrei Șerban came to its steer.

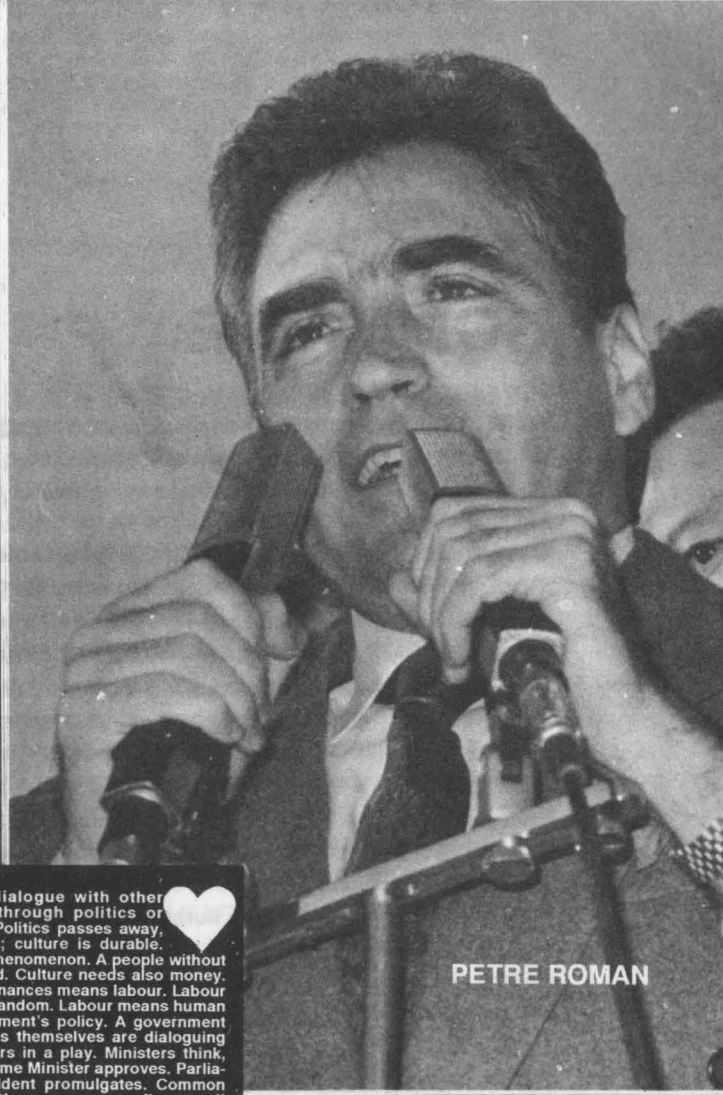
The Romanian theatre is now the stage of an open clash between economic laws and the laws governing art. A clash toughened too by the State's outspoken plans in matters concerning the cultural authorities - theatre relations. And, a clearcut attitude of the State vs. the Theatre is quite necessary, isn't it?

■ *MARIAN POPESCU*

■ (english by *DELIA RĂZDOLESCU*)

*Rubrica SINOPSIS oferă și cititorilor săi din străinătate - posibilitatea de a lua cunoștință de problemele generale ale teatrului românesc contemporan.*

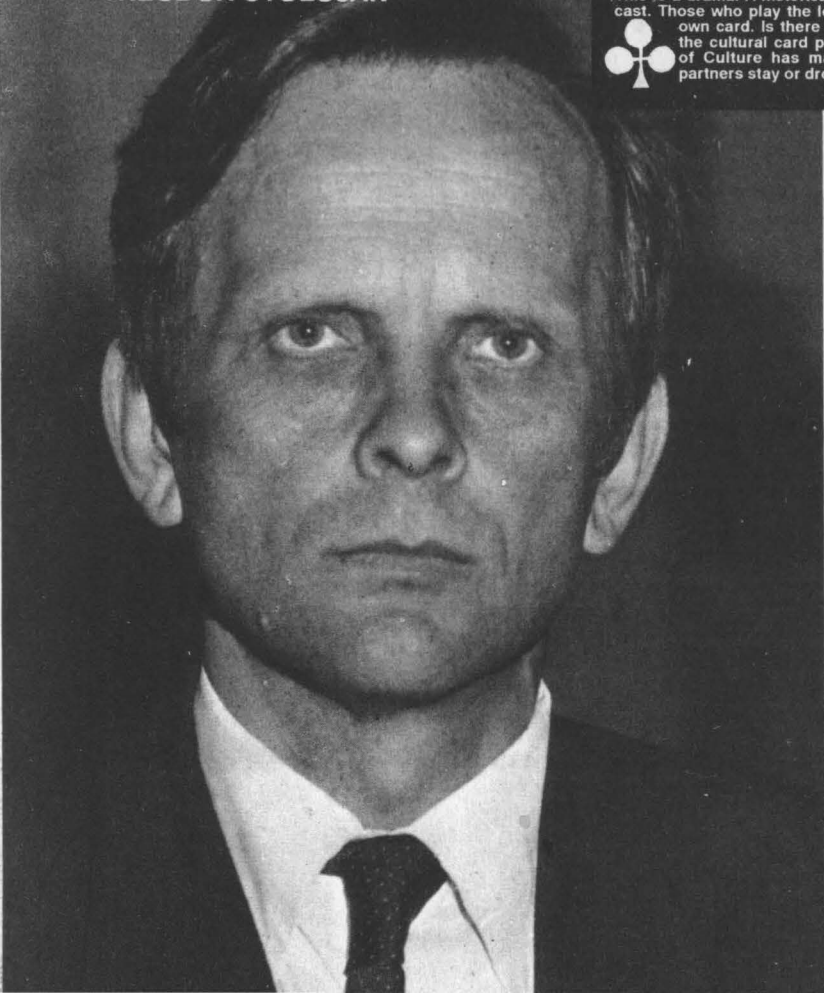
ION ILIESCU



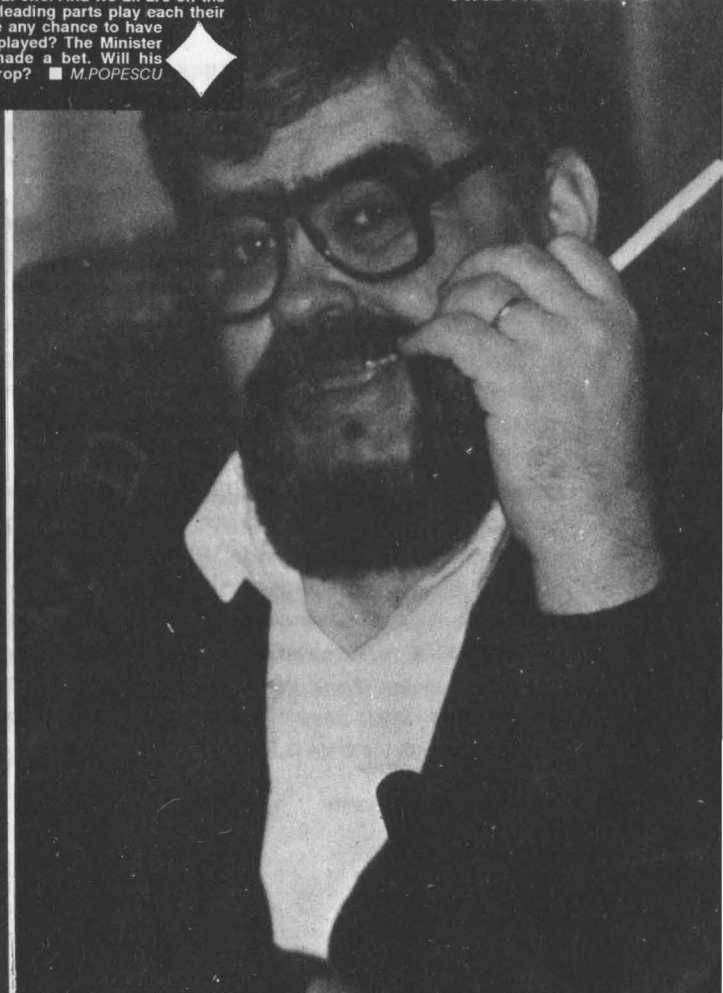
PETRE ROMAN

A people may dialogue with other peoples either through politics or through culture. Politics passes away, but leaves marks; culture is durable. The theatre is a cultural phenomenon. A people without culture is historically dead. Culture needs also money. Money means finances. Finances means labour. Labour is not something done at random. Labour means human people but also a government's policy. A government means ministers. Ministers themselves are dialoguing but they are not characters in a play. Ministers think, ministers propose. The Prime Minister approves. Parliament disposes, the President promulgates. Common people have shortages, the press opens fire on all fronts, everybody demands but very few are giving something. We are smoking foreign cigarettes but we die for shortage of medicines. The President knows, the Prime Minister knows, the Minister of Culture knows, the Minister of Finances knows, but each and every one knows something else. One can live from hand to mouth, but it is something else to be short or culture. This is a drama. A historical one. And we all are on the cast. Those who play the leading parts play each their own card. Is there any chance to have the cultural card played? The Minister of Culture has made a bet. Will his partners stay or drop? ■ *M.POPESCU*

THEODOR STOLOJAN



ANDREI PLEŞU

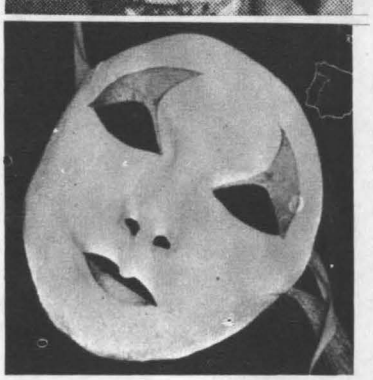


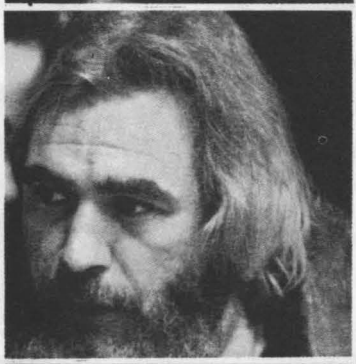
# SOMMAIRE

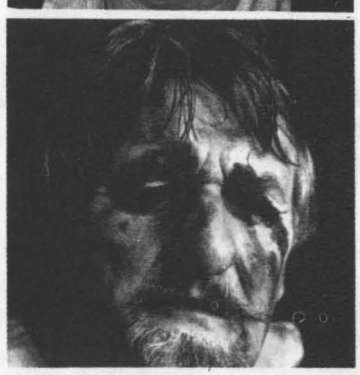
**ANTITHESES: Dumitru Solomon p.4 ● LE SPECTACLE POLITIQUE, LE SPECTACLE DRAMATIQUE: Cristina Dumitrescu,** Théâtre, modes, comédies - une image de la vie sociale actuelle intégrée dans l'histoire du spectacle **p.6 ● QUE FAIRE (ENCORE)?-** rubrique d'accents critiques visant notre vie théâtrale: dans ce numéro, l'opinion de **Dan C.Mihăilescu p.8 ● LA DRAMATURGIE ROUMAINE DU POINT DE VUE DE LA CRITIQUE (VI): Mircea Ghiţulescu,** Perspective artisanale **p.9 ● DIALOGUE:** Entretiens avec deux artistes de premier ordre du théâtre roumain: l'acteur Ovidiu Iuliu Moldovan **p.10** et le metteur en scène Ion Cojar **p.48 ● NOTES CONTRADICTOIRES** par **Valeriu Moisescu p.15 ● IDÉES:** Le corps distendu - traduction d'un essai d'Eugenio Barba **p.16 ● CHRONIQUE DRAMATIQUE p.22 ● TELETHEATRE SANS APPLAUDISSEMENTS** - deux commentaires critiques a l'adresse de ce que l'on percoît comme un lieu où il ne se passe rien **p.43 ● MIROIRS PARALLELES: Marian Popescu,** Au-dela de la brûiure de l'incertitude **p.47 ● AVANT-SCÈNE: L'homme qui parle tout seul** - une pièce de Matei Vişniec **p.51 ● RELIEFS:** Entretien avec Niky Wolcz, acteur et metteur en scène allemand originaire de Roumanie, a l'occasion du spectacle **Les Oiseaux** par Aristophane, qu'il a mis en scène au Théâtre National de Bucarest **p.59 ● LA CIVILISATION DE L'IMAGE:** Film, beaux-arts, télé, opéra **p.63 ● LA SCENE DU MONDE:** Le Théâtre National de Londres a Bucarest - articles, chroniques, interviews par Marian Popescu, Alice Georgescu, Dominic Nicodim **p.74 ●** Entretien Youri Lioubimov - Oleg Efremov **p.84 ●** Chypres - Symposium sur la dramaturgie de la Grèce antique (**Alice Georgescu**) **p.86 ● SYNOPSIS: Marian Popescu,** Le long cheminement du théâtre vers la société - problèmes actuels du théâtre roumain dans ses rapports avec l'Etat **p.92**

# CONTENTS

**ANTITHESES: Dumitru Solomon p.4 ● POLITICAL SPECTACLE AND THEATRE PERFORMANCE: Cristina Dumitrescu,** Theatre, fashion, comedies - an image of present-day social life as an integrant part of the history of the performance **p.6 ● WHAT (ELSE) IS TO BE DONE?** - a section of critical accents aimed at our theatrical life; in this issue, the opinion of **Dan C.Mihăilescu p.8 ● THE CRITICS' VIEW OF ROMANIAN DRAMA (VI): Mircea Ghiţulescu,** A genre viewed as a craft **p.9 ● DIALOGUE:** Talking to two first-rate figures of the Romanian theatre: actor Ovidiu Iuliu Moldovan **p.10** and director Ion Cojar **p.48 ● CONTRADICTORY NOTES** by **Valeriu Moisescu p.15 ● IDEAS:** The extended body - translation of an essay by **Eugenio Barba p.16 ● REVIEWS p.22 ● NO PLAUDITS FOR THE TV THEATRE** - two features on what is seen as the place where nothing ever happens **p.43 ● PARALLEL MIRRORS: Marian Popescu,** Beyond the furnace of uncertainty **p.47 ● PROSCENIUM:** The Man Who Speaks by Himself - a play by **Matei Vişniec p.51 ● IN RELIEF:** Talking to the German actor-cum-director Niky Wolcz, native of Romania, on the occasion of his having staged Aristophanes' **The Birds** at the National Theatre in Bucharest **p.59 ● THE CIVILIZATION OF THE IMAGES:** Film, fine arts, TV, opera **p.63 ● THEATRE AT LARGE:** The National Theatre from London in Bucharest - features, reviews, interviews by **Marian Popescu, Alice Georgescu, Dominic Nicodim p.74 ●** A conversation: Yuri Ljubimov - Oleg Efremov **p.84 ●** Cyprus - Symposium on ancient Greek drama (**Alice Georgescu**) **p.86 ● SYNOPSIS: Marian Popescu,** The theatre's long journey into society-present-day problems of the Romanian theatre in its relationship with the state **p.92**





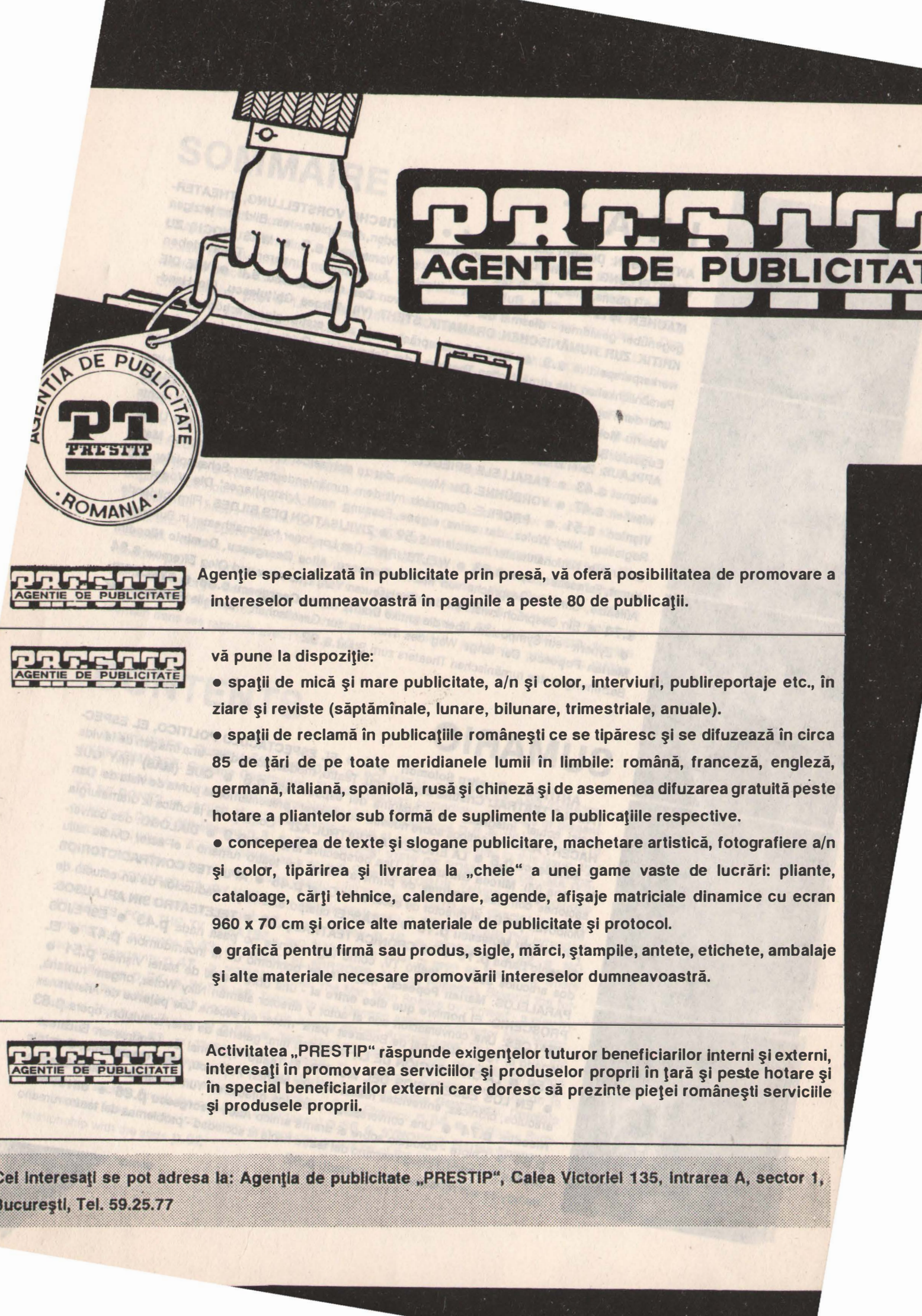


# INHALT

**ANTITHESEN: Dumitru Solomon S.4** ● **POLITISCHE VORSTELLUNG, THEATER-VORSTELLUNG: Cristina Dumitrescu**, Theater, Moden, Lustspiele - ein Bild des jetzigen sozialen Lebens, integriert in die Geschichte der Vorstellung **S.6** ● **WAS (NOCH) ZU MACHEN IST?** Die neue Rubrik ist kritischen Äusserungen unserem Theaterleben gegenüber gewidmet - diesmal der Standpunkt von **Dan C.Mihăilescu S.8** ● **WIE DIE KRITIK ZUR RUMÄNISCHEN DRAMATIK STEHT (VI): Mircea Ghiţulescu**, Die Handwerkerperspektive **S.9** ● **DIALOG**: Gespräche mit zwei erstrangigen schöpferischen Persönlichkeiten des rumänischen Theaters - der Schauspieler Ovidiu Iuliu Moldovan **S.10** und der Regisseur Ion Cojar **S.48** ● **WIDERSPRÜCHLICHE AUFZEICHNUNGEN** von **Valeriu Moisescu S.15** ● **IDEEN**: Der erweiterte Körper - Übersetzung einer Studie von **Eugenio Barba S.16** ● **THEATER CHRONIK S.22** ● **FERNSEHTHEATER OHNE APPLAUS**: Zwei kritische Aufsätze zum Fernsehtheater gesehen als der Ort, wo sich nichts ereignet **S.43** ● **PARALLELE SPIEGEL: Marian Popescu**, Jenseits der Hitze der Ungewissheit **S.47** ● **VORBÜHNE**: Der Mensch, der zu sich selber redet - ein Stück von **Matei Vişniec S.51** ● **PROFILE**: Gespräch mit dem rumäniendeutschen Schauspieler und Regisseur Niky Woicz, der seine eigene Fassung nach Aristophanes' **Die Vögel** am Bukarester Nationaltheater inszenierte **S.59** ● **ZIVILISATION DES BILDES** : Film, bildende Kunst, Fernsehen, Oper **S.83** ● **WELTBURNE**: Das Londoner Nationaltheater in Bukarest - Aufsätze, Chronik, Gespräche von **Marian Popescu, Alice Georgescu, Dominic Nicodim S.74** ● Ein Gespräch zwischen den Regisseuren Yurij Ljubimow und Oleg Efremow **S.84** ● Zypern - ein Symposium über die antike Drama - **Alice Georgescu S.86** ● **SYNOPSIS: Marian Popescu**, Der lange Weg des Theaters zur Gesellschaft - aktuelle Probleme der Beziehungen des rumänischen Theaters zum Staat **S.92**

# SUMARIO

**ANTÍTESIS: Dumitru Solomon p.4** ● **EL ESPECTÁCULO POLITICO, EL ESPECTÁCULO TEATRAL: Cristina Dumitrescu**, Teatro, modas, comédias - una imagen de la vida social actual, integrada en la histoiria dei espectáculo **p.6** ● **QUE (MÁS) HAY QUE HACER?** Accentos criticos sobre nuestra vida teatral - presentamos la punta de vista de **Dan C.Mihăilescu p.8** ● **LA ENCUESTA "TEATRUL AZI"** - Como juzga la critica la dramaturgía rumana (VI): **Mircea Ghiţulescu**, Una perspectiva artesanal **p.9** ● **DIALOGO**: dos conversaciones con dos creadores de primera clase del teatro rumano - el actor Ovidiu Iuliu Moldovan **p.10** y el director de escena Ion Cojar **p.48** ● **APUNTES CONTRADICTORIOS** por **Valeriu Moisescu p.15** ● **IDEAS**: El cuerpo extendido- traducción de un estudio de Eugenio Barba **p.16** ● **LA CRONICA TEATRAL p.22** ● **TELETEATRO SIN APLAUSOS**: dos articulos sobre el teatro TV, como lugar donde no pasa nada **p.43** ● **ESPEJOS PARALELOS: Marian Popescu**, Más alla del bochorno de la incertidumbre **p.47** ● **EL PROSCENIO: El hombre que dice entre sí** - una obra teatral de Matei Vişniec **p.51** ● **REALCES**: Una conversación con el actor y director alemán Niky Wolcz, origen rumana, llagado al Teatro Nacional de Bucarest para meter en escena **Los pájaros** de Aristófanes **p.59** ● **LA CIVILISACION DE LA IMAGEN**: film, galerías de arte, televisión, opera **p.63** ● **EN LOS ESCENARIOS DEL MUNDO**: El Teatro Nacional de Londres en Bucarest - articulos, cronicas, entrevistas realizadas por **Marian Popescu, Alice Georgescu, Dominic Nicodim p.74** ● Una conversación entre los directores Yuri Liubimov y Oleg Efremov **p.84** ● Chipre - coloquio sobre el drama antico **Alice Georgescu p.86** ● **SINOPSIS - Marian Popescu**, El largo camino del teatro hacía la sociedad - problemas del teatro rumano de hoy en sus relaciones con el estado **p.92**




PRESTIP AGENTIE DE PUBLICITATE

**Agenţie specializată în publicitate prin presă, vă oferă posibilitatea de promovare a intereselor dumneavoastră în paginile a peste 80 de publicaţii.**

PRESTIP AGENTIE DE PUBLICITATE

**vă pune la dispoziţie:**

- **spaţii de mică şi mare publicitate, a/n şi color, interviuri, publireportaje etc., în ziare şi reviste (săptămînale, lunare, bilunare, trimestriale, anuale).**
- **spaţii de reclamă în publicaţiile româneşti ce se tipăresc şi se difuzează în circa 85 de ţări de pe toate meridianele lumii în limbile: română, franceză, engleză, germană, italiană, spaniolă, rusă şi chineză şi de asemenea difuzarea gratuită peste hotare a pliantelor sub formă de suplimente la publicaţiile respective.**
- **conceperea de texte şi slogane publicitare, machetare artistică, fotografiere a/n şi color, tipărirea şi livrarea la „cheie" a unei game vaste de lucrări: pliante, cataloage, cărţi tehnice, calendare, agende, afişaje matriciale dinamice cu ecran 960 x 70 cm şi orice alte materiale de publicitate şi protocol.**
- **grafică pentru firmă sau produs, sigle, mărci, ştampile, antete, etichete, ambalaje şi alte materiale necesare promovării intereselor dumneavoastră.**

PRESTIP AGENTIE DE PUBLICITATE

**Activitatea „PRESTIP" răspunde exigenţelor tuturor beneficiarilor interni şi externi, interesaţi în promovarea serviciilor şi produselor proprii în ţară şi peste hotare şi în special beneficiarilor externi care doresc să prezinte pieţei româneşti serviciile şi produsele proprii.**

**Cei interesaţi se pot adresa la: Agenţia de publicitate „PRESTIP", Calea Victoriei 135, intrarea A, sector 1, Bucureşti, Tel. 59.25.77**